Klaczko
(Dante)

Julian Klaczko's

Florentiner Plaudereien.

(Von der französischen Akademie gekrönt.)

Deutsch

von

Wilhelm Lauser.

Berlin. — Wien. — Leipzig.
SW. Krausenstr. 42. Brüderstraße 21.
Hugo Engel.

Julian Klaczko's

Florentiner Plaudereien.

Julian Klaczko's

Florentiner Plaudereien.

(Von der französischen Akademie gekrönt.)

Deutsch

von

Wilhelm Lauser.

Berlin. — Wien. — Leipzig.
SW. Krausenstr. 42. Brüderstraße 21.
Hugo Engel.

Th. Reißer & M. Werthner, Wien.

Vorwort zur deutschen Uebersetzung.

Die nachstehenden Blätter wurden 1872 während eines längeren Aufenthaltes in Italien niedergeschrieben. Als ich sie, acht Jahre später, auf den Wunsch der Redaction der Revue des deux Mondes wieder hervorzog, um sie der Oeffentlichkeit zu übergeben, mochte ich an dem einmal leicht hingeworfenen Versuche nichts ändern, um ihm „des Augenblickes Lust" und den Stempel der Unmittelbarkeit zu bewahren. Aus demselben Grunde erscheint er auch ohne jeden Zusatz in der gegenwärtigen deutschen Uebertragung. Das hat nun freilich seine kleinen wie großen Uebelstände: zu den letzteren gehört vor Allem, daß hier von manchen in den einschlägigen Fächern seither erschienenen bedeutenden Publicationen abgesehen werden mußte.

Der deutsche Leser — wenn er überhaupt diese Schrift einer Beachtung würdigen sollte — wird wahrscheinlich an dem dritten Abschnitte den meisten Anstand nehmen, denn die berühmte Hypothese Karl Witte's von der „Dante-Trilogie" und einer großen religiösen Krisis im Seelenleben Alighieri's hat in Deutschland nachgerade eine allgemeine Geltung erlangt. Scartazzini huldigt ihr schrankenlos und mit immer wachsendem Eifer. Selbst Wegele, der in der zweiten Auflage seines ausgezeichneten Werkes vom Witte'schen Standpunkt abgekommen war, kehrt in der dritten zu ihm, wenn auch nicht unbefangen zurück. Bescheiden zweifelnd und leise abwehrend verhält sich der herrschenden Theorie gegenüber meines Wissens nur noch Theodor Pauer. Ich habe nun, schon vor fast einem Menschenalter, mir die Freiheit genommen, das System Witte's ehrerbietigst, aber entschieden zu bekämpfen. Der hochverdiente Veteran der deutschen Dante-Kritik hat mir seitdem (1869) die Ehre erwiesen, meiner Jugendarbeit ein großes Capitel in seinen „Dante-Forschungen" (I, S. 141—182) zu widmen, und auf meine Bemerkungen mit einem Wohlwollen und einer Höflichkeit zu antworten, die mich tief gerührt haben. Es war mir jedoch unmöglich, meine Ansicht aufzugeben, zumal Witte selbst mit vollkommener Loyalität und Liebenswürdigkeit das Begründete mehrerer Einwürfe anerkannt hat (S. 173 ff.), die ich in jener ersten Arbeit vorgebracht. Ich zögerte daher

nicht, diese Einwürfe auch in die Causeries Florentines wieder aufzunehmen. Im Uebrigen berufen sich sowohl Witte wie Scartazzini hauptsächlich auf Renan's „Averrhoës", um das Vorhandensein einer weitverbreiteten, wenn auch latenten skeptischen Schule im Mittelalter nachzuweisen. Aber abgesehen davon, daß sie Renan's flüchtigen Andeutungen eine gar zu große Tragweite beizumessen scheinen, sind sie auch den positiven Beweis schuldig geblieben, daß gerade Dante von diesem Skepticismus je berührt worden sei.

Von der für mich gar schmeichelhaften Bereitwilligkeit des Herrn Lauser, eines Kunstschriftstellers von Fach, mein französisches Werkchen in's Deutsche zu übertragen, konnte ich nur mit Dank Gebrauch machen, obgleich ich mir das Mißliche, ja das Verwegene nicht verhehle, eine Dante-Studie gerade demjenigen Lande zu bieten, das die großartigen Leistungen eines Witte, Philalethes, Wegele u. A. aufzuweisen hat. . . . Als diese Studie in Frankreich zuerst erschienen war, überraschte mich dort eines Tages ein äußerst beifälliges und tiefempfundenes Schreiben Hermann Hettner's. Wir hatten einst zusammen glückliche Jugendjahre in anregender Gesellschaft zu Heidelberg verlebt und dann uns ganz aus den Augen verloren. Die Politik, „die arge, böse Politik" hatte uns geschieden und einander entfremdet; Kunst und Literatur sollten nun den alten lieben Bund wieder erneuern. Es folgte ein kurzer, inniger Briefwechsel: Hettner war in

den Hauptzügen mit meiner Auffassung Michel Angelo's, Dante's, der Liebespoesie einverstanden; ja, mir zu Liebe wollte er manches von seinem früheren, allerdings etwas überschwenglichen Enthusiasmus für Petrarca preisgeben. Er, der das Wort gesprochen, daß die Sonette an Laura „mit des Dichters Herzblut geschrieben" seien, ließ doch schließlich meine viel kühlere Schätzung des Sängers von Vaucluse gelten. Das Beste, was ich damals an den „Florentinischen Plaudereien" fand, war, daß sie mir meinen alten guten Hettner wiedergegeben — ach, auf wie kurze Frist! . . . So möge denn, unter Anrufung des seligen deutschen Freundes, dieses ihm einst willkommene Büchlein den Weg nach Deutschland finden und der schöne Spruch Dante's sich dabei bewähren:

Chè qui per quei di là molto s'avanza . . .

J. K.

Florentiner Plaudereien.

Dante und Michel Angelo.

Beatrice und die Liebespoesie.

Dante und der Katholicismus.

Die Tragödie Dante's.

I.

Dante und Michel Angelo.

INHALT: Die Gesellschaft der Gräfin Albina. — Ein Besuch im Bargello. Die Fresken Giotto's in der Kapelle des Podestà. — Das Porträt Dante's. — Die Tragödie Dante's. — Dante und Michel Angelo. — Die tragischen Gegensätze im Leben und Schaffen Buonarroti's. — Das „Martyrium des heiligen Petrus" in der Capella Paulina. — Die großen Meister der Renaissance und die Kunst des Mittelalters. — Michel Angelo setzt sein Ideal ebenso außerhalb der classischen, wie der christlichen Ueberlieferung. — Er verschmäht die ganze christliche Vergangenheit mit ihren Vorwürfen, Typen und Abzeichen. — Seine Vorliebe für die Gestalten des Alten Testaments: Christus und Jehovah. — Seine Verachtung der geschichtlichen und natürlichen Wahrheit: Der „Krieg von Pisa" und die Statuen der beiden Medici in der Kapelle von San Lorenzo. — Größe und Kühnheit seines Unternehmens. — Das Sonderbare und das Ungeheuerliche. — In dolore paries. — Die Mache seiner Sonette und sein Verfahren als Bildhauer. — Die Darstellung der „Dichtkunst" durch Raphaël und der „freien Künste" durch Michel Angelo. — Fragmentarischer Charakter der Werke Buonarroti's. — Seine Zweifel an seinem Beruf. — Seine Abneigung gegen die großen Meister der Renaissance. — Die „Propheten und Sibyllen": offene Herausforderung der zeitgenössischen Malerei. — Rückzug nach Florenz und schweigsame Haltung während fünfundzwanzig Jahren. — Moyses surgens. — Rückkehr nach Rom und Anathem gegen die Kunst der Renaissance: „Das jüngste Gericht". — Verhängnißvoller Einfluß dieses Werkes. — Die italienische Kunst in der ersten und in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. — Irrige Meinung über die Dante'sche Inspiration beim „Jüngsten Gerichte". — Wirkungen der Gegenreformation in Italien auf den Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der Literatur, Religion und Politik. — Gesammtbild des Genies Michel Angelo's. — Entgegengesetzter Charakter des Genies Dante's. — Achtung Dante's vor der christlichen Ueberlieferung. — Vor der classischen Ueberlieferung. — Vor der geschichtlichen und natürlichen Wahrheit. — Strenge, Genauigkeit und Sicherheit der Dante'schen Kunst. — Dante entlehnt seine Mittel den verschiedensten Arten der Inspiration. — Die durchgehende, allgemeine Symbolik seines Werkes. — Einfluß Dante's in den Sphären der Kunst.

In den ersten Herbsttagen des Jahres 1872 war das hübsche Landhaus der Gräfin Albina bei Florenz das Stelldichein einer kleinen, gewählten Gesellschaft. Wir wollen dieselbe dem Leser gleich zu Anfang ohne weitere Einleitung, senza complimenti, wie der liebenswürdige Ausdruck jenseits der Alpen lautet, vorstellen. Zuerst sei Fürst Silvio genannt, aus der vornehmen Familie Canterani, die sich rühmt, der Christenheit mehrere Päpste geschenkt zu haben. Durch Familien-Ueberlieferungen wie durch seine persönlichen Ueberzeugungen der Sache ergeben, die am 20. September 1870 bei der Porta Pia unterlag, hatte sich der Fürst seitdem nur noch sehr selten in der ewigen Stadt gezeigt, und es vorgezogen, bald in Neapel, bald in Florenz seinen Aufenthalt zu nehmen. — Aehnliche Gründe, wenngleich aus einer bescheideneren Sphäre, hielten an den Ufern des Arno auch einen früheren Conservator eines der berühmten päpstlichen Museen zurück, den Comthur Francesco (bekanntlich geben

die Italiener den Personen den Titel des Grades ihrer Ordensauszeichnung, und Messer Francesco besaß einen hohen Grad in dem Orden des heiligen Gregor). Die italienische Regierung würde gern einen in der Wissenschaft hervorragenden Mann von europäischem Ruf in seinem Amte behalten haben, aber der wackere Commendatore hatte befürchtet, durch seinen „Abfall" die letzten Tage eines ehrwürdigen und milden Beschützers zu verdüstern, und er hatte sich ohne Zaudern, wenn auch blutenden Herzens, von den herrlichen Sammlungen getrennt, die so lange einen Theil seines Lebens ausgemacht. — Der Marchese Arrigo hatte kein anderes Verdienst, als dasjenige, Florentiner von gutem Stamme zu sein: er war der concittadino der padrona di casa, ihr Jugendgespiele, und, mit einem Worte, ihr allezeit getreuer patito. Ein Kunstschwelger, hatte er eine ganz instinctive Bewunderung für die belle cose; er wußte alle großen Dichter Italiens auswendig und sprach ihre Verse mit männlicher, harmonischer Stimme; dabei verstand er sich auch trefflich darauf, einen aufmerksamen Zuhörer abzugeben.

Von den vier übrigen Gästen der Gräfin Albina war keiner ein Italiener. Es war da in erster Reihe jener geistreiche und liebenswürdige Mann, jenes junge Mitglied der französischen Akademie, dessen glänzende Studien über die Héroïnes de la Fronde in den letzten Zeiten des zweiten Kaiserreiches einen so großartigen Erfolg bei der feinen Gesellschaft in Paris und Compiègne gehabt hatten. In den Tagen der Prüfung, während der Belagerung von Paris, hatte dieser Liebling der Salons brav seine patriotische Pflicht gethan und das körperliche Leiden, das er sich während jenes Unglücks-

winters zugezogen, hatte ihn genöthigt, für einige Monate in einem milderen Himmelsstriche Ruhe zu suchen. — Franzose war auch Vicomte Gérard, ein junger Diplomat, dessen zukunftreiche Laufbahn durch die letzten furchtbaren Ereignisse jäh unterbrochen worden war, und der sich nach Kräften bemühte, die brennende Erinnerung an das Unglück seines Vaterlandes und den Schiffbruch aller seiner Hoffnungen zu verscheuchen. — Ein vornehmer Pole, ein Schiffbrüchiger von Geburt, den die Gräfin Albina, nach Cherbuliez' Roman, kurzweg Bolski nannte, um nicht einen viel schwierigeren Namen aussprechen zu müssen, brachte in dieses Concert rein romanischer Geister einen Accent von slavischem Mysticismus, den man gerne vernahm. — Schließlich, da es einmal geschrieben steht, daß keine geistreiche Gesellschaft in Italien eines Abbate entrathen kann, war dieses unentbehrliche kirchliche Element durch Dom Felipe vertreten, einen spanischen Prälaten, der, schon seit langen Jahren im Vaticane heimisch, die Strenge seines aus Balmes und Donoso Cortes geschöpften Systems durch jene weltmännische Feinheit zu mildern verstand für welche ihm Cardinal Antonelli als treffliches und lehrreiches Beispiel gedient hatte.

Diesen Freunden von verschiedener Herkunft und Stellung bot die Gräfin Albina eine echt florentinische Gastfreundschaft, das heißt eine prunklose, gelegentlich sogar des Comforts entbehrende, aber liebenswürdige und sinnige Gastfreundschaft. Um die Mußestunden ihrer Gäste auszufüllen, um die Gedanken derselben von der traurigen Gegenwart abzulenken, war die Gräfin darauf verfallen, mit ihnen tägliche Ausflüge in die Museen und Kirchen zu machen, auf welche die

Hauptstadt Toskanas mit Recht stolz ist; und die während dieser Besuche gesammelten Eindrücke bildeten allabendlich den Gegenstand einer lebhaften Unterhaltung. Der Abend begann gewöhnlich mit Musik; die Gräfin spielte gewandt Clavier und der Marchese Arrigo war ihr ein ausreichender Begleiter auf dem Violoncell. Man spielte bald Mozart, bald Beethoven, Rossini und Gounod, denn die Frau des Hauses war in ihrem Geschmacke nicht einseitig. Alsdann brachte die Gräfin irgend eine Kunst- oder Literaturfrage auf das Tapet, zu der man durch den Ausflug am Morgen angeregt worden, und wenn das Gespräch einmal im Gange war, dauerte es oft bis spät in die Nacht hinein. Was für die Gäste der Villa den großen Reiz dieser Unterhaltungen ausmachte, das war die vollständige Freiheit und Zwanglosigkeit derselben, so daß man manchmal auf den seltsamsten Umwegen zu dem Hauptgegenstand zurückkam, den man längst aus den Augen verloren hatte. Die Unterhaltung wurde gelegentlich auch dadurch gewürzt, daß die Gräfin den Fürsten Silvio, einen ausgezeichneten Humanisten, gern wegen seiner griechischen und lateinischen Citate neckte, und daß sich der Vicomte Gérard nicht das Vergnügen versagen konnte, von Zeit zu Zeit die begeisterte Frau durch skeptische Bemerkungen zu reizen; manchmal fiel auch der Abbate Dom Felipe ein, indem er seine Freunde, wenn sich dieselben zu vergessen schienen, streng an die Orthodoxie erinnerte. Alles in völliger Arglosigkeit und ohne Pedanterie, Dank dem guten Geschmack der Gesellschaft, Dank vor Allem dem ausgezeichneten Takte einer edlen Frau. Die Gräfin Albina hatte nicht jene pudeur sur la science, welche Fénélon den Frauen empfahl und welche nach

seiner Anschauung fast ebenso lebhaft und zart sein sollte, wie jedes andere Schamgefühl. Sie war Italienerin, daher ohne Schminke und Zimperlichkeit in ihren Gefühlen wie in ihren Ausdrücken; sie war weder eitel darauf, in gar Manchem bewandert zu sein, noch schämte sie sich ihrer Unwissenheit in vielem Anderen, und sie war vor Allem begierig, zu lernen und sich zu unterrichten. „Nehmen Sie sich in Acht," sagte ihr einmal der Abbate Dom Felipe, „Sie haben die gefährliche Neugier unserer Mutter Eva." „Blos nach den Aepfeln Hesperiens," beeilte sich der Fürst Silvio mit seiner Gelehrten-Galanterie beizufügen, und die Gesellschaft brach in heiteres Lachen aus. Nur der Marchese Arrigo hatte einen verstohlenen Seufzer ausgestoßen; so behauptete wenigstens der Vicomte Gérard, wahrscheinlich aus reiner Bosheit, und um den Ruf eines Diplomaten mit scharfem Ohr und Auge sich zu erhalten.

Man hatte den Morgen im Bargello zugebracht, in der Kapelle des Podestà, vor den beiden berühmten Fresken Giotto's, von denen die eine Dante in Gesellschaft seines früheren Lehrers Brunetto Latini und seines Verwandten, jenes furchtbaren Corso Donati darstellt, der ihn später haßte und verbannte. Diese Fresken haben bekanntlich höchst seltsame Schicksale erlebt. Sehr schlecht erhalten unter der dicken Schicht von Tünche, welche dieselben während mehrerer Jahrhunderte bedeckt hatte, wurden sie erst 1841 dem Tageslicht durch Hände zurückgegeben, die mehr Eifer als Sorgfalt verriethen. Noch schlimmer: ebenso willkürliche als unverständige Retouchirungen haben seitdem diese Gemälde, unter dem Vorwande, sie zu restauriren, in kläglicher Weise be-

schädigt, und das Bild Dante's namentlich hatte von dieser Verwüstung zu leiden. Die Kunst- und Literaturfreunde konnten sich wenigstens einigermaßen mit der ausgezeichneten Pause trösten, die ein Engländer, Seymour Kirkup, von dem Porträt Dante's vor den Retouchirungen fertigen zu lassen, den glücklichen Einfall gehabt, und die sie in der schönen Sammlung der Arundel Society auf vortreffliche Weise reproducirt fanden. Aber um das Maß des Unglückes voll zu machen, waren ganz kürzlich herzlose Gelehrte, geschichtliche Daten und Urkunden in der Hand, aufgetreten, um zu beweisen, daß die Kapelle des Podestà im vierzehnten Jahrhundert umgebaut worden war, und daß die Fresken, der Gegenstand unserer Verehrung in derselben, aus der Zeit nach Giotto und Alighieri stammten. Eben um den Thatbestand nochmals zu untersuchen, hatte sich unsere Gesellschaft in den Bargello begeben; sie kam von dort zurück, wie dies meist bei Erörterungen archäologischer Fragen der Fall ist, weniger überzeugt als gereizt.

Zum Glücke unternahm es Abends der Comthur, mit dem Aufgebote seines unanfechtbaren Ansehens und einer Menge von Beweisgründen, die wir hier nicht zu wiederholen brauchen, die neuen Entdeckungen umzustoßen und mit aller Entschiedenheit die Wandgemälde des Bargello als Giotto's Werk nachzuweisen. Die Gräfin war davon entzückt: es war ihr so süß, zu glauben, daß wir das echte Bildniß des Dante besitzen, die Züge des Schöpfers der modernen Dichtkunst, wie Messer Francesco sagte, hingeworfen von der Hand des Schöpfers der großen italienischen Malerei! Sie holte aus ihren Mappen ein prachtvolles Exemplar der Publi-

cation der Arundel Society hervor und Jeder sprach sich nun nach seiner Art über jenen bewunderungswürdigen Kopf von einer so herrlichen Reinheit, Jugendlichkeit und Schwermuth aus.

„... Segnato della stampa
Nel suo aspetto di quel dritto zelo,
Che misuratamente in core avvampa,“ [1]

sprach halblaut der Marchese Arrigo, und Alle klatschten Beifall zu dem glücklichen Citate; da rief die Gräfin, indem sie sich plötzlich der schweigsamen Betrachtung entriß:

„Kann mir einer der Herren wohl die Tragödie Dante's erklären?“

„Die Tragödie Dante's?“ wiederholten die Anwesenden im Tone des Staunens.

„Ja. Warum, — fuhr die Gräfin fort, indem sie allmälig lebhafter wurde, — warum muß der Name Dante's immer in uns den Gedanken an einen ungeheuren Schmerz, dem keiner gleich, erwecken und uns an ein Geschick mahnen, das den Stempel des Verhängnisses trägt? Warum können wir nicht davon ablassen, in einem Leben, das uns der Dichter selbst so oft in aller Freimüthigkeit und Einfachheit von den größten Prüfungen an bis zu den rührendsten Einzelnheiten geschildert, immer etwas Geheimnißvolles und Unergründliches zu suchen und zu vermuthen? Warum erscheint uns der Mann,

---

[1] Es war sein ganzes Aussehn
Bezeichnet mit dem Stempel wahren Eifers,
Der mäßig in den Herzen sich entzündet.
(Purgatorio VIII, 82—84.)

Hier, wie überall im Folgenden, ist die Verdeutschung der Citate aus der Divina Commedia den gangbaren Uebersetzungen von Kopisch und Streckfuß entnommen.

der von sich selbst bezeugte, der Gegenstand einer außerordentlichen und ganz göttlichen Gnade gewesen zu sein, der bezeugte, daß er den Aufenthalt der Seligen schauen konnte, daß er den Weg seines ewigen Heils erblickt und fast die Verheißung desselben empfangen habe, warum erscheint uns dieser Mann trotzdem nie anders denn als ein vom Schicksal niedergeschmetterter Titane, als ein Geist, der mit den Göttern gekämpft hat und besiegt worden ist?"

Der Akademiker.

Ich glaube, um diese Frage zu beantworten, genügt es, an das zu erinnern, was soeben unser trefflicher Comthur sagte. Dante ist der Schöpfer unserer modernen Dichtkunst; er eröffnet den Reigen aller jener geweihten Sänger, welche seit so vielen Jahrhunderten die Menschheit um den Preis ihrer eigenen Leiden, ihrer Thränen und Herzenspein entzückt und getröstet haben. Ich wenigstens begreife und bewundere das tiefe Ahnungsvermögen der Völker, welches in solcher Weise aus Alighieri den symbolischen Vertreter der ganzen großen „Bruderschaft der Passion" und gleichsam den Schutzheiligen der città dolente der Dichter und Künstler gemacht hat.

Die Gräfin.

Ja freilich, die „Schwermuth Olympio's", der unendliche, unstillbare Weltschmerz René's[1], die Kunst als Priesterthum,

[1] Victor Hugo — Chateaubriand.

der Künstler als Märtyrer... das ist ja eure ganze moderne Poetik, ihr Herren Franzosen, an welcher der gute Boileau in seinem Grabe seine Freude haben kann! Die Dichter sind die erhabenen Schmerzenskinder, Dante ist der erste und erhabenste unter den Dichtern: Nach diesen zwei schönen Vordersätzen ist dann nichts leichter als zu dem gewünschten Schlusse zu gelangen. Aber nein, Nego majorem, wie unser lieber Fürst Silvio sagt: ich leugne, daß der Dichter, daß der Künstler schon deswegen allein, weil er Dichter, weil er Künstler ist, zu der città dolente gehöre; ich leugne, daß die Leiden, daß die Verzweiflung das kennzeichnende Merkmal des Genius seien. Dafür sind mir mein Ariost, mein Raphaël und mein Rossini zu lieb.

Der Akademiker.

Ich gebe zu, man hat in unsern Tagen viel seltsamen Mißbrauch mit Priesterthum und Märtyrern getrieben und ich erkenne an, daß besonders wir Franzosen hierin, wie leider in so manchen andern, viel wichtigeren Dingen, uns zu schulden kommen ließen, was Fürst Silvio mit seinem Seneca die litterarum intemperantia nennt. . . Es ist aber nichtsdestoweniger wahr, daß kein Sterblicher in demselben Maße wie der Dichter den Stößen der Außenwelt, dem schmerzlichen Anpralle der Wirklichkeit gegen das Ideal ausgesetzt ist, das er in seinem Busen trägt. Ausgestattet mit einer sehr zarten Empfänglichkeit, in der die Erscheinungen der Welt nachzittern, leidet er unter den leichtesten Unbilden der ihn umgebenden Luft. Darauf angelegt, das menschliche Herz in seinen innersten und geheimsten Bewegungen zu

beobachten, dringt er in die Falten desselben ein, entdeckt seine Abgründe, und je mehr sich sein Geist erweitert, desto schmerzlicher zieht sich seine Seele zusammen.

Fürst Silvio.

Die Griechen schon haben durch eine reizende Assonanz in ihrem Sprichworte „mathemata pathemata“ sehr fein auf das geheimnißvolle Band hingewiesen, welches das Wissen an das Leiden knüpft.

Der Comthur.

Das Wissen, mag sein! Der Moralist, der genöthigt ist, ohne Aufhör bald die Größe des Menschen zu bewundern, bald sich über seine Niedrigkeit und sein Elend zu entsetzen; der Philosoph, der danach strebt, die Gesammtheit der Probleme zu umfassen, und der bei jedem Schritt erkennt, daß unser Wissen nur Stückwerk ist: sie mögen, wie ich zugebe, manchmal aus ihren Betrachtungen das trostlose Gefühl unseres Nichts schöpfen, den herzzerreißenden Schrei Pascal's ausstoßen oder mit dem Ecclesiasten murmeln: Alles ist eitel. Aber auf den Künstler, auf den Dichter paßt doch gewiß nicht das große Gleichniß Pascal's von dem „denkenden Schilf“ — dem Schilf, das über den Abgründen der Unendlichkeit hängt und das von dem All erdrückt wird — denn er ist ganz Ahnen und ganz Schauen! Er kümmert sich so wenig um die Ursachen als um die Zwecke der Schöpfung, er hält sich nur an die Erscheinungswelt; er fragt nicht nach dem Warum der Dinge, ihm genügt das Wie:

State contenti, umana gente, al quia.[1]

Er genießt das Schauspiel des Alls und beschränkt sich, dasselbe im Spiegel seiner Seele wiederzugeben, — einem Zauberspiegel, welcher die Härten, Lücken, Zufälligkeiten des Bildes verwischt, und nur die reinen Linien, die edle und glänzende Form desselben zurückwirft. Unsere Weltkugel lastet nicht auf ihm, was man hierüber auch gesagt haben möge, denn er schwebt über derselben in einer ätherischen und strahlenden Sphäre; er besitzt ein Königreich, welches nicht von dieser Welt ist, wo die Dissonanzen unseres Lebens sich in volle und harmonische Accorde auflösen, wo das Häßliche selbst nur als Folie für das höchste Schöne dient. Ich muß gestehen, daß ich sehr ernste Zweifel an jener großen Bitterkeit hege, welche gewisse Dichter aus dem Studium des menschlichen Herzens geschöpft haben wollen. Wer hat denn besser als Shakespeare dieses Herz studirt, seine Tiefen erforscht und seine Geheimnisse enthüllt? Weder die Schwermuth Hamlet's, noch die Verruchtheit Jago's, noch die Undankbarkeit Goneril's haben aber den unsterblichen William verhindert, in Allem das wunderbare Gleichgewicht seiner Seele zu bewahren; sie haben ihn sogar nicht verhindert, seine Theater-Unternehmungen gut zu leiten, dieselben im günstigen Augenblick abzuwickeln und sich als behäbiger Bürger und Hausbesitzer in seine Geburtsstadt zurückzuziehen. . . Die Stürme der Jugend und die Beklemmungen des reiferen Alters, wer hat sie uns kräftiger und wahrer geschildert, als der Verfasser des Werther und Faust? Trotzdem ist Goethe bis zum Ende der große

---

[1] Sei mit dem Wie? genügsam, Volk der Menschen!
(Purgatorio III, 37.)

Olympier geblieben mit der ewig heiteren Seele, dem immer klaren Auge, der der Menschheit mit ersterbenden Lippen jenes Wort „Licht“ wie einen letzten Scheidegruß zurief. Befragt seine Werke, und ihr werdet auf jeder Seite die Antwort finden, daß die Dichter nicht die Kinder Erebus', sondern die Söhne Apollo's sind, des Gottes des Lichtes und der Harmonie; daß, wenn es unter ihnen Unglückliche gegeben hat, dieselben nur den gewöhnlichen Zoll an die menschliche Natur gezahlt, und daß sie nicht wegen ihrer Kunst, sondern wie alle anderen Sterblichen in Folge ihres Charakters, ihres Temperaments und der Umstände gelitten haben, in welchen sie sich befanden.

Der Pole.

Aber wir müssen doch anerkennen, daß die Zeiten und Orte sehr hart, sehr unversöhnlich für den Dichter der Göttlichen Comödie gewesen sind. Laßt uns doch ja nicht vergessen, daß er aus seinem Vaterlande vertrieben war, daß er ein irrendes Leben geführt hat und daß er in Verbannung gestorben ist.

Die Gräfin.

Wie könnte man dies vergessen? Erinnert er doch selbst bei so mancher Gelegenheit in glühender Sprache daran. Hat er denn nicht in unvergänglichen Versen beschrieben, wie „nach Salze schmeckt das fremde Brot“, und „welch ein harter Gang ist das Auf- und Niedersteigen fremder Treppen“? Aber man muß mir zugeben, daß Tausende von Zeitgenossen

Dante's das nämliche Los getheilt haben, daß die Verbannungen, die Proscriptionen das tägliche Brot unserer italienischen Republiken im Mittelalter waren.

Vicomte Gérard.

Die Zahl thut nichts zur Sache und die Statistik hilft demjenigen nichts, der leidet. Während meiner letzten Brustkrankheit hat es mir wenig gefrommt, durch mein Blatt die sehr stattliche Zahl der Schwindsuchtsfälle zu erfahren, die in den Pariser Spitälern gleichzeitig vorgekommen.

Die Gräfin.

Sie sind boshaft wie immer und finden wie immer ein Vergnügen daran, meine Worte zu entstellen. Ich habe nicht gesagt, daß Dante Trost beim Anblicke so vieler Unglücksgenossen habe finden können . . . .

Fürst Silvio.

Solamen miseris socios habuisse malorum.

Die Gräfin.

Ich glaube nur, daß nicht ein gewöhnliches, zur damaligen Zeit so allgemeines Unglück die Gestalt Dante's mit jener düstern Aureole umgeben konnte, in welcher sie uns durch die Jahrhunderte hindurch erscheint. Wie viele

Dichter haben die nämlichen oder noch größere Wechselfälle erlebt als Alighieri! Ich weiß zum Beispiel nicht, ob die freiwillige Verbannung Byron's weniger bitter war, als die gewaltsame Dante's; wenigstens erlitt der Dichter der Göttlichen Comödie nicht die demüthigenden Nadelstiche des „cant“, die heuchlerischen Verdammungen des britischen Pharisäerthums, die fürchterlichen Verleumdungen, die bis auf unsere Tage das Gedächtniß des Sängers des Childe Harold verfolgt haben. Welches von beiden Gräbern scheint Ihnen düsterer und einsamer, dasjenige von Ravenna oder dasjenige von Missolunghi? . . . Unser vortrefflicher Freund Bolski hat uns vor einigen Tagen von einem großen Genie seines Landes gesprochen, von demjenigen, welcher in seinem Vaterlande der „anonyme Dichter“ [1] genannt wurde und der frühzeitig das unbedingte Opfer seines Ruhmes darbrachte, seinen Namen dem strengsten Geheimniß weihte und jede Huldigung, jeden Lorbeer noch im Sterben zurückwies. Sie Alle waren bei der Erzählung von einem so seltsamen, so trostlosen und pathetischen Menschenleben gerührt. . . Vergleichen Sie nun mit dieser freiwilligen Austilgung, dieser erschütternden Aufopferung seiner selbst die stolzen mächtigen Töne, in welchen Dante von seinem Genius, von seinem Ruhme, von seiner „heiligen Dichtung“ sprechen konnte, „an die Himmel und Erde die Hand gelegt“. Denken Sie an jene zugleich herrischen und rührenden Strophen, in welchen er gleichsam Florenz im Namen seines Dichterruhmes auffordert, ihm die Thore

---

[1] Graf Sigismund Krasinski. Vgl. die Studie Le poète anonyme de la Pologne, in der Revue des Deux Mondes vom 1. Jänner 1862.

des Vaterlandes wieder zu öffnen und ihm die in der Verbannung gebleichte Stirn über dem nämlichen Taufbecken zu krönen, wo er einst, ein zartes Lamm, die Taufe Christ empfangen.

Marchese Arrigo.

Se mai continga che il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra,
Sì che m' ha fatto per più anni macro,
Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Del bello ovile ov' io dormii agnello
Nimico a' lupi, che gli danno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò il cappello.[1]

Die Gräfin.

Soll ich noch von Milton sprechen, der zur Vereinsamung, zur Verlassenheit und Blindheit verurtheilt war; von Cervantes, der verstümmelt auf der Landstraße sein Brot erbetteln mußte und von Gefängniß zu Gefängniß geschleppt wurde; soll ich an den Wahnsinn und Tod des armen Tasso

---

[1] Geschäh' es jemals, daß die heil'ge Dichtung,
An welche Himmel Hand gelegt und Erde,
Wodurch für viele Jahr' ich hager worden,
Die Grausamkeit bezwäng', die von dem schönen
Schafstall mich ausschließt, drin ich schlief als Lämmlein,
Ein Feind der Wölfe, die ihm Unruh' machen:
Mit andrer Stimme dann, mit andrem Haupthaar,
Ein Dichter kehr' ich wieder und am Quelle
Von meiner Tauf' empfah ich die Bekränzung.
(Paradiso XXV, 1—9.)

erinnern? Warum aber müssen vor dem Schatten Dante's jene anderen alle zurücktreten in der großen „Bruderschaft der Passion", um mich des schönen Ausdruckes unseres Akademikers zu bedienen? Warum scheint uns derselbe wie das Jerusalem des Propheten immer zu sagen, daß kein Schmerz dem seinen gleich sei? Ich kenne in der Geschichte der Kunst nur noch einen einzigen Namen, denjenigen Michel Angelo's, welcher auf unseren Geist den nämlichen beängstigenden Zauber ausübt und uns an eine ganze Welt ähnlich großer, ähnlich geheimnißvoller Leiden denken läßt.

Der Pole.

Ja, dieser Vergleich ist richtig, und jenes Bild Michel Angelo's steht vor mir seit dem Augenblicke, da ich den Sinn erfaßt zu haben vermeine, in welchem die Frau Gräfin uns die Dante-Frage gestellt hat. Jene zwei großen Florentiner genießen, wie kein anderer Genius, das Vorrecht, unsere Seele durch ein unbestimmtes Gefühl der Bewunderung und des Schreckens aufzuregen, und unser Gedanke folgt ihnen nur zitternd nach jenen steilen Höhen, wo wir ebenso den Blitz, wie den Geier des Prometheus zu erkennen glauben.

Der Comthur.

Ich muß aber gestehen, daß das Räthsel Dante's mir viel dunkler und verwickelter scheint als das Räthsel Buonarroti's, dessen große Seelenqualen und pathetischen Geschicke ich zur Noth verstehen kann. Als ich vorhin von dem angeblichen Martyrium der Künstler sprach, hätte ich eine Aus-

nahme für Michel Angelo machen sollen, denn Michel Angelo bildet eben allenthalben und in Allem eine Ausnahme; was aber den Dichter der Göttlichen Comödie betrifft . . .

Die Gräfin.

Bitte, lieber Comthur, sagen Sie uns, wie Sie die Tragödie Michel Angelo's auffassen; das wird uns vielleicht helfen, diejenige Dante's zu verstehen. Wer weiß, ob nicht ein und dasselbe Wort die beiden Räthsel löst?

Der Comthur.

Ich denke, nein. Und ich fürchte, eine solche, nothwendigerweise lange Abschweifung würde uns allzuweit von der Hauptsache abführen.

Die Gräfin.

Sie wissen wohl, Herr Comthur, daß ich die regelrechten Erörterungen hasse, und wir müssen uns allzu glücklich schätzen, Ihre Ideen über den Schöpfer des Moses und der Propheten kennen zu lernen, als daß ich mir eine derartige Gelegenheit entschlüpfen ließe. Schlagen Sie also, theurer Meister, die Bitten nicht ab, die ich in unser Aller Namen an Sie richte.

. . . Maestro, assai ten' priego
E ripriego, che 'l priego vaglia mille.[1]

---

[1] . . . Meister, bitt' ich sehr dich,
Und wiederum, daß tausend gilt die Bitte.
(Inf. XXVI, 65—6.)

Der Comthur.

So muß ich denn gehorchen, und es möge mir, damit ich meine Gedanken so kurz als möglich zusammenfasse, gestattet sein, daran zu erinnern, wie sehr der Name Michel Angelo's in Allem Kampf, unablässige Spannung und höchsten Widerspruch in sich schließt. Betrachtet man zunächst nur die äußeren Umstände seines Lebens, so entdeckt man einen fortwährenden Widerstreit zwischen den religiösen und politischen Ueberzeugungen des Christen und Patrioten und den unerläßlichen Nothwendigkeiten seines Künstlerberufes. Schüler Savonarola's und Dante's, strengen und ascetischen Geistes, wurde er früh der Hausgenosse des Vaticans zu einer Zeit allgemeiner Verlotterung, zu einer Zeit, da auf die kriegerische Rauheit Julius' II. die wollüstige Weichheit Leo's X. folgte. Glühender Republikaner und voll Schwärmerei für die alte Größe und Freiheit von Florenz, war er den Medici, den Unterdrückern seines Vaterlandes, als Schützling verpflichtet. Wie zahlreich sind die Widersprüche, wie unversöhnlich ist die Ironie des Schicksals in dieser großen Künstlerlaufbahn! Er wußte — und verkündigte es bei jeder Gelegenheit — daß die Malerei nicht sein eigentliches Feld sei, daß er nur mit dem Meißel in der Hand das Vollgefühl der Meisterschaft habe. Es bedurfte des ganzen despotischen Willens Julius' II., der ganzen gebieterischen Festigkeit Paul's III., um den Händen, die nur Marmor zu bearbeiten begehrten, den Pinsel aufzunöthigen. Und doch war es Buonarroti nur in seinen Fresken vergönnt, uns ganz vollendete Werke zu bieten, während es ihm nie gelang, das

Mausoleum von San Lorenzo zu Ende zu führen, noch jenes Grabdenkmal des Papstes Julius, das er in seinen alten Tagen die große Tragödie seines Lebens nennen sollte. Im Widerspruche sodann mit der ganzen gesetzmäßigen Kunstentwickelung, nach welcher die Baukunst, die Bildhauerei und Malerei in der Ordnung der Zeiten aufeinander folgen, geht bei Michel Angelo der Maler der „Propheten und Sibyllen" dem Bildhauer des Moses und des Pensieroso voran, um schließlich dem Baumeister von St. Peter Platz zu machen. Im Gegensatze ferner zu der allgemeinen Geschichte des menschlichen Herzens ist es nicht der Frühling, sondern der Winter dieses Genius, den wir durch den Reiz und das Lächeln einer Frau verklärt sehen. Vittoria Colonna war seine erste und seine einzige Leidenschaft; er verliebte sich, er wurde Dichter im Alter von fünfundsechzig oder siebenzig Jahren! Ein anderer, nicht minder seltsamer Zug: Dieser unermüdliche Arbeiter, der während nahezu eines halben Jahrhunderts mit einer übermenschlichen Kraft den Pinsel, den Meißel und das Richtmaß handhabte, und den man nach seines Zeitgenossen, Blaise de Vigenère's, Bericht sehen konnte, „wie er, über sechzig Jahre alt, von einem sehr harten Marmor in einer Viertelstunde mehr Splitter abschlug, als drei junge Steinmetze in der drei- oder vierfachen Zeit hätten thun können, und der dabei mit solchem Ungestüm verfuhr, daß man dachte, der ganze Block müsse in Trümmer gehen," dieser erhabene und rauhe Werkmann war linkshändig! So erscheint Alles im Leben dieses außerordentlichen Mannes verkehrt, auf den Kopf gestellt, durchkreuzt. Erinnern Sie sich an seine letzte Freske in der Capella Paulina, diejenige, welche er in

seinem fünfundsiebenzigsten Jahre entwarf, und wo er den Apostelfürsten in einer so sonderbaren und so gezwungenen Stellung abbildete: den Kopf nach abwärts, und die Glieder an ein Kreuz genagelt, dessen Arme die Erde berühren und dessen Fuß gegen den Himmel gekehrt ist? Ich habe niemals vor diesem seltsamen Gemälde vorübergehen können, ohne dabei an das gleichfalls sehr seltsame Spiel von Wendungen zu denken, in welchen sich das eifersüchtige Geschick stets dem Maler selbst gegenüber gefallen hat . . .

Wenn wir nun von den äußern Umständen dieses Künstlerlebens in dasjenige eindringen wollten, was das Wesen selbst und die unsterbliche Arbeit desselben ausmachte, so würden wir hier alsbald einen noch ganz anders schmerzlichen Conflict, ein niederdrückendes und furchtbares Verhängniß erkennen. In der That, wenn man das Werk Buonarroti's in seinem ganzen Umfang überschaut, so springt in die Augen, daß dieser Mann in seinem Busen eine ganz unendliche, unbestimmbare Welt trug, für welche er immer das schöpferische und ordnende Wort suchte: daß er von einem unserer Menschheit unbekannten Ideal gequält wurde, einem Ideal, das nichts mit den gewöhnlichen Aufgaben der Kunst, und zwar ebenso wenig mit der classischen wie mit der christlichen Ueberlieferung gemein hatte. Umsonst suchen Sie in seinen Fresken den göttlichen Abglanz der griechischen Bildhauerei, welcher die Psychen, Galatheen, Roxanen, Herodiasse, und selbst die Madonnen Lionardo's, Raphaël's, Luini's, Sodoma's und del Sarto's belebt; Sie werden denselben sogar in denjenigen seiner Schöpfungen nicht finden, die an den Olymp und das Alterthum anknüpfen, und ihm weder in seinem Bacchus, noch in

seinem Cupido, noch in seinem Apollo, noch in jenen allegorischen Gestalten des Mausoleums von San Lorenzo begegnen, zu welchen er die Inspiration so unmittelbar aus der Mythologie schöpfte. Wie wenig erinnern jene Darstellungen der Aurora und der Nacht mit ihren überquellenden und unheimlichen Formen, mit ihren gewaltsamen und verdrehten Stellungen an die Gottheiten des Homer und Praxiteles! Gewiß hat keiner die antike Bildhauerei besser als Michel Angelo empfunden, studirt und bewundert: er hat sie von seiner Kindheit an im Garten von San Marco studirt; als junger Mann machte er sich den Spaß, einen Amor nachzubilden, den gute Kenner in Rom für einen alten Marmor nahmen; und welchen tiefen Sinn hat jene Legende, die uns ihn schildert, wie er, alt und blind geworden, mit von Leidenschaft zitternder Hand den berühmten Torso der Gallerie des Belvedere streichelt! Eines seiner ersten Werke, sein Basrelief der Centauren, scheint von irgend einem prächtigen Sarkophage abgenommen zu sein; und wie könnten wir die herrlichen Restaurirungen vergessen, die er an dem tanzenden Faun in Florenz, an dem sterbenden Gladiator im Capitol und an dem Flußgott im Vatican vorgenommen hat! Und doch hatte er allen jenen, von ihm so bewunderten und geliebten Meisterwerken des Alterthums im Grunde kein anderes als jenes, so zu sagen ganz äußerliche Princip des Nackten entlehnt, das er in jeder Richtung und sogar mißbräuchlich anwandte; was aber die eigentliche Seele der großen Kunst der Alten ausmacht: die Heiterkeit des Gedankens und die Harmonie des Ausdrucks, davon hat sich Michel Angelo in keiner seiner Schöpfungen inspiriren lassen. Er wollte nichts von der

plastischen Schönheit der griechischen Kunst wissen, wie er sich auch bis zum Ende der mystischen Anmuth des Christenthums gegenüber ablehnend verhielt.

Die Gräfin.

Sie werden aber, lieber Meister, doch die mystische Anmuth der Pietà in der Kapelle von St. Peter nicht leugnen? Ich wenigstens gestehe, daß ich wenige Bildhauerwerke von gleich anmuthiger und christlicher Poesie kenne.

Der Comthur.

Einverstanden, Frau Gräfin; ich erkenne dasselbe Verdienst auch einigen anderen Jugendwerken Buonarroti's zu, wie seiner Madonna von Brügge, und jenem reizenden, leuchtertragenden Engel zur Rechten des Hochaltars von Bologna. Alle diese entzückenden Schöpfungen beweisen mehr als hinreichend, daß Michel Angelo dem christlichen Gefühl Ausdruck zu geben verstand, wie andererseits seine Eva auf der Freske des Sündenfalls, namentlich aber seine prachtvolle Sibylle von Delphi, ein glänzendes Zeugniß dafür ist, daß er gelegentlich die große plastische Schönheit in ihren höchsten und heitersten Regionen zu erreichen vermochte. Immerhin konnten sich schon die Zeitgenossen der Pietà von St. Peter nicht enthalten, auf das Streben des Künstlers hinzuweisen, sich in seiner Composition von den für einen derartigen religiösen Gegenstand feststehenden Ueberlieferungen zu entfernen. Und dieses Streben des jungen Bildhauers wurde

mit den Fortschritten des Alters nur noch entschiedener, bis es sich zu einem ganzen System, zu einer ungeheuren Revolution entwickelte. Ich kenne kein Genie, das in gleicher Weise wie Michel Angelo, so gewaltsam mit der hieratischen Ueberlieferung seiner Kunst gebrochen, so vollständig eine ganze große historische Entwickelung beiseite gesetzt hätte, an welcher der Glaube und die Einbildungskraft der Völker während Jahrhunderten gearbeitet.

Abbate Dom Felipe.

Ist nicht im Grunde die ganze Renaissance eine unbesonnene, tolle Umkehr zum Heidenthum gewesen, und haben die Genossen Michel Angelo's etwas anderes gethan, als mit der großen christlichen Vergangenheit gewaltsam zu brechen?

Der Comthur.

Gewiß nicht, Monsignore. Die großen Meister der Renaissance haben sich wohl gehütet, diese Vergangenheit zu verleugnen oder auch nur zu vernachlässigen; sie haben dieselbe mit Achtung angenommen und mit Freiheit fortgesetzt, indem sie versuchten, sie durch ihr erweitertes Wissen, durch ihren an den erhabenen Vorbildern der antiken Schönheit gebildeten Geschmack neu zu beleben. Die Sphäre der Inspiration für Lionardo, Raphaël, Luini, Fra Bartolomeo, del Sarto ist keine andere als diejenige ihrer Vorgänger im Mittelalter: es ist immer der nämliche religiöse und poetische Kreis; es sind die nämlichen Scenen des Evangeliums, die

nämlichen Heiligen-Legenden; es sind immer die Gestalten des Erlösers, der Jungfrau, der Apostel mit ihrem feststehenden Typus, ihren Symbolen, ihren Abzeichen. Gewiß ist die Anordnung geschickter und zugleich natürlicher und freier geworden; der große Hauch der classischen Offenbarung umwehte jene einst verkümmerten, dünnen und schwächlichen Leiber und brachte ihnen Gesundheit, Schönheit, Glanz zurück. Gewiß ist auch die phantastische, massive und schwerfällige Symbolik der alten Zeiten nach und nach für das menschliche Gefühl weit annehmbarer, leichter und feiner geworden. Und der goldene, einheitliche Hintergrund der byzantinischen Schule z. B., welchen Cimabue und seine Schüler noch so sehr liebten, ist stufenweise eingeschränkt und gleichsam in Aureolen um die göttlichen oder heiligen Figuren vertheilt worden; dieser Nimbus selbst, anfänglich durch eine breite, glänzende Scheibe oder durch eine Krone mit Strahlenglanz und herrlichem Geschmeide dargestellt, erinnert schließlich in der Form eines luftigen dünnen Reifes auf den Bildern des sechzehnten Jahrhunderts nur noch an jene anmuthigen leichten Flammen, welche die antike Bildhauerei an der Stirne gewisser Statuen anbrachte. Ebenso sind die kleinen Putti der Renaissance mit ihren zierlichen Flügelchen und dem schelmischen Lächeln der Amoretten die rechtmäßigen Nachkommen jener göttlichen Boten, welche der Pinsel Giotto's noch mit gewaltigen Flügeln versah, die ihnen den ganzen Körper bedeckten; und es sind die himmlischen Chöre Fra Angelico's, jene dichtgedrängten, eifrigst mit Trompeten, Cymbeln und Triangeln musicirenden Chöre, welche Sie durch die mit unzähligen Engelsköpfen besäten Duftwolken sehen

dürfen, inmitten deren sich die Madonna di San Sisto in ihrer huldreichen Majestät erhebt. Der goldene Faden der Ueberlieferung tritt so jeden Augenblick in jenem gewaltigen und herrlichen Gewebe der Jahrhunderte hervor; es ist keine Lücke in dem Zusammenhange zwischen der Malerei der Stanzen und derjenigen der Arena; Sie können der Spur davon sogar folgen, indem Sie bis auf die Miniaturen unserer ältesten Meßbücher und auf die Mosaiken von Ravenna zurückgehen.

Von diesem allgemeinen Charakter, den die Kunst der großen Meister der Renaissance zeigt, macht nur die Kunst Michel Angelo's eine in die Augen springende und systematische Ausnahme. Sie tritt einsam und stolz auf, ohne Verwandtschaft mit den Schulen ihrer Zeit, ohne Verbindung mit denjenigen der Vergangenheit, proles sine matre. Sie verschmäht die große Erbschaft der Jahrhunderte; für sie ist jener ganz kostbare Schatz von Glauben, Legenden, Dichtungen nicht vorhanden: sie verwirft das ästhetische Ritual des Mittelalters, wenn ich mich so ausdrücken darf, und will nichts von seinen Vorwürfen, Typen und Emblemen wissen. Ich erinnere mich nicht, an den unzähligen Werken Buonarroti's einen einzigen Kopf mit einem Heiligenschein, eine einzige Gestalt mit Flügeln gesehen zu haben, wenn ich jene Jugendarbeit, den Engel vom Hochaltar von Bologna ausnehme, von dem schon die Rede war; und ebenso verhält es sich auch mit Allem, was zum symbolischen Apparate gehört. Kein äußeres, bleibendes Zeichen unterscheidet seine Apostel, seine Heiligen, seine Seligen oder seine Verdammten; noch weniger achtet er die Form, in welche die volksthümliche und künstlerische

Ueberlieferung ein- für allemal die Züge der großen Gestalten des Evangeliums gegossen hat. Er geht in dieser Willkür so weit, daß er den dreifach heiligen und geheiligten Christus-Typus ändert, und das göttliche in allen christlichen Herzen wie auf ebenso vielen Schweißtüchern der Veronica abgeprägte Antlitz neu gestaltet: neben den Engeln ohne Flügel und den Heiligen ohne Heiligenschein zeigt uns die Kapelle des Vaticans den Gottmenschen ohne Bart! Sie sehen dort auch eine Hölle ohne Feuer, eine Hölle, wo die Leiber der Verworfenen nicht von jenen Flammenkreisen und Feuerzungen umgeben sind, in deren Mitte sie stets bei den alten Meistern erscheinen, welche hierin wie in allem Andern die treuen Ausleger des Glaubens ihrer Zeit waren. Von diesem Glauben sieht Michel Angelo als Künstler mit wohlüberlegter Kühnheit ab; und was die Vorwürfe seiner Inspiration betrifft, so wählt er dieselben ausnahmslos außerhalb des von seinen Vorgängern durchforschten Gebietes, in unbekannten und unbestimmten Regionen, wo seine schöpferische Kraft freien Spielraum hat. Als er dem Maler den ersten Auftrag zur Ausschmückung der sixtinischen Kapelle gab, hatte Julius II. den Wunsch gehabt, die zwölf Apostel hier dargestellt zu sehen, und dieses Thema war sicher ebenso angezeigt durch die Stellung des päpstlichen Mäcens, wie in vollständiger Harmonie mit der Bestimmung des Ortes und der Fresken, die bereits einen Theil der Wände bedeckten. An die Stelle der zwölf Apostel setzte der Maler die Propheten und die Sibyllen, eine großartige, unvergleichliche Composition, deren Dasein aber durch nichts Anderes als den souveränen Willen des Künstlers gerechtfertigt ist. Dies waren seine ersten Schritte

auf jener herrlichen und furchtbaren Laufbahn, die er länger als ein halbes Jahrhundert verfolgen sollte, die Ueberlieferung mit Füßen tretend, unsere heilige Mythologie verwirrend und unseren christlichen Olymp entvölkernd.

Abbate Dom Felipe.

Ich sollte vielleicht gegen diese Ausdrücke „heilige Mythologie“ und „christlicher Olymp“ protestiren, welche in gefährlicher Weise mißdeutet werden könnten; aber es drängt mich vor Allem, zu bemerken, daß dieser christliche Olymp, wie Sie ihn nennen, lieber Comthur, von Michel Angelo durch jene Glaubenshelden, die sich Moses, David, Jeremias, Jonas nennen, und durch so viele andere bereichert wurde, und daß er sie alle mit dem unvergänglichen Glanze seines Genies umgeben hat.

Der Comthur.

Ich danke Ihnen, Monsignore, daß Sie mich an diese Namen erinnert haben; dieselben werden dazu dienen, meinen Gedanken klarer zu entwickeln. Beweisen nicht gerade Moses, David, die Propheten und die Sibyllen der Sixtina, alle diese Original-Schöpfungen Michel Angelo's, wie dieser Genius in Allem bestrebt war, sich von der Ueberlieferung frei zu machen und von dem Gegebenen und Anerkannten abzuweichen? Denn beachten Sie wohl: Alle diese Gestalten gehören einer Welt an, die den Künstlern des Mittelalters, welche sich fast immer in ihrer Herzenseinfalt an die vertrauten und lieben Persönlichkeiten des Evangeliums hielten, gleichgiltig oder un-

bekannt war. Man darf behaupten, Buonarroti war der Erste, der das Alte Testament aufschlug und sich an seinen Erzählungen und an seinen majestätischen und furchtbaren Gestalten inspirirte. Die Wölbung der Sixtina spricht Ihnen von dem Sündenfall, der Sündfluth, dem Tode Goliaths, der Hinrichtung Amans, der Rache Judiths; sie spricht Ihnen nicht, und keines der Werke Michel Angelo's wird Ihnen sprechen von der Verkündigung, der Geburt Christi, den Parabeln, dem Abendmahl, dem Lieblingsjünger des Herrn, den heiligen Frauen, jenen anmuth- und liebevollen Bildern, welche die Seele aller christlichen Meister erfüllt haben, deren Keiner, vor Michel Angelo, viel an Moses, die Propheten und Sibyllen gedacht hatte. Und wie sollte man unter diesen großen biblischen Inspirationen des Malers der Sixtina nicht die vielleicht größte und originellste von allen nennen, diejenige Gottes, des Schöpfers der Welt und des Menschen? Michel Angelo hat diesen Typus des ewigen Vaters nicht weniger als fünf- oder sechsmal an der Wölbung dargestellt; er hat ihn in allen Phasen der Genesis und mit allen Verschiedenheiten des Ausdrucks gezeigt, vom Schöpfungsdrange an bis zur patriarchalischen Würde, und diese Gestalt ist der Canon der christlichen Malerei, das Modell für alle künftigen Zeiten, die Meisterform des Gottvaters geblieben, an welcher selbst Raphaël in seinen Loggien nichts zu ändern gewagt hat. Selbst Diejenigen, welche mehr als einen Vorbehalt in Betreff des David, des Moses und dieses oder jenes Propheten zu machen hätten, werden nicht zögern, anzuerkennen, daß Buonarroti mit seiner Genesis ein erhabenes und unzerstörbares, neues und doch zugleich orthodoxes Blatt zu unserer

religiösen Ikonographie gefügt hat: aber ist es nicht auch bezeichnend, daß Derjenige, der den Christus fast immer verfehlte, die Züge Jehovah's gleich auf den ersten Wurf getroffen und für immer festgestellt hat?

Der Pole.

Wissen Sie, lieber Meister, daß die Ausführungen, mit denen Sie begonnen haben, sehr seltsame Gedanken wachrufen? Diese Vorliebe Buonarroti's für die Gegenstände des Alten Testaments, auf welche Sie hinweisen, dieser jehovitische Zug seines Genius, wären sie nicht etwas mehr als eine bloße Künstlerlaune, und streifen wir hier nicht vielleicht an eine Glaubensfrage, eine allerdings dunkle Frage, deren Lösung aber ein großes Interesse bietet? Es drängt sich mir der Gedanke auf, daß es eines der allgemeinsten und bezeichnendsten Merkmale der Reformation im sechzehnten Jahrhundert war, sich mit Leidenschaft zu den Ideen und Anschauungen des Alten Bundes zurückzuwenden. Das Buch der Juden, lange Zeit vom Evangelium verdunkelt, erlebte eine Art von Restauration und durchsättigte die Geister mit seinen kräftigen Bildern und seiner oft grausamen Moral. Wer erinnert sich nicht, und wäre es nur aus Walter Scott, der Denk- und Sprechweise der englischen Puritaner? Noch heutzutage überraschen uns die protestantischen Völker manchmal durch das biblische Gepräge ihrer Rede. Ich weiß wohl, daß die Propheten und Sibyllen um mehrere Jahre dem Auftreten des Mönches von Wittenberg vorausgingen; aber ich weiß auch, daß es Reformatoren vor der Reformation gab,

und ich frage mich, ob der Schüler Savonarola's nicht in seiner Art und in seiner Sprache jene Bibelübersetzung begonnen hat, die der große Staatsstreich Luther's war? . . .

Der Comthur.

Ich glaube es nicht, lieber Freund, und ich halte es für meine Pflicht, Sie vor dem in unseren Tagen so vielverbreiteten Hange zu warnen, den Dichtern und Künstlern Gesichtspunkte und Ziele beizumessen, die ihrem Geiste fremd waren. Hüten wir uns, aus Michel Angelo einen mehr oder weniger unbewußten Vorläufer Luther's zu machen, und verlassen wir ja niemals, um einen Meister, so groß und universell er auch sein mag, zu würdigen, das Gebiet der Kunst, welches seine eigentliche Heimat ist! Es bestand präſtabilirte Harmonie und, wie Goethe sagen würde, Wahlverwandtschaft zwischen dem düsteren und heftigen Maler der Sixtina und den hochmüthigen und grimmigen Helden Israels. Diese Gestalten hatten für ihn überdies den ungeheueren Reiz, von der Kunst des Mittelalters noch nicht geformt zu sein und sich gehorsam den Eingebungen seines schöpferischen Genius zu bequemen, der sich gegen jede Controle so widerspenstig erwies, — gegen die Controle des christlichen, wie des classischen Ideals, gegen die Controle der natürlichen wie der geschichtlichen Wahrheit. Denn man muß sich erinnern, daß dieser Genius ebensowenig Rücksicht für das von der Natur oder der Geschichte Gegebene, als für das vom Alterthum oder Christenthum Ueberlieferte hatte. Wer von uns hat nicht von den anatomischen Studien Buonarroti's gehört? Gewiß hat ihn kein Meister in der

Kenntniß des menschlichen Körpers übertroffen oder auch nur erreicht. Und doch thun seine Figuren mit ihrer athletischen Muskulatur, mit ihren gestreckten Hälsen, ihrer gezwungenen Haltung und ihrem beunruhigenden Ausdruck unserm Sinn für Wahrheit Gewalt an, und alles anatomische Wissen vermag nicht, uns den Glauben an das Vorhandensein jener Welt von Colossen einzuflößen, welche uns oft erdrückt und fast immer verwirrt. Man hat mit Recht gesagt, daß keine einzige von den Gestalten Michel Angelo's sich erheben und ausschreiten könnte, ohne die Welt zu erschüttern und den Rahmen der Natur zu sprengen. Es wäre zwar kindisch, von einem Schüler Ghirlandajo's jene Achtung vor der Localfarbe, jene Sorge für die Tracht und den Charakter eines Zeitalters, mit einem Worte jenen historischen Sinn zu verlangen, der allen Künstlern der Renaissance abging: aber ich zweifle doch, daß jemals ein Künstler jener Zeit ein großes Blatt der nationalen Geschichte in der Art aufgefaßt hätte, wie es bei dem bekannten Carton von Pisa geschah. Um den Saal des Consiglio mit der Erinnerung der zwei ruhmvollsten Siege ihrer Geschichte zu schmücken, hatte die Republik Florenz bei Lionardo da Vinci die Schlacht von Anghiari, bei Buonarroti die Niederlage der Pisaner bestellt. Aber während sich Lionardo zum Hauptgegenstande den Gipfelpunkt einer kriegerischen Action, einen erbitterten Kampf um die Fahne wählte, welche das Symbol des Heeres und der Stadt ist, sah Michel Angelo in dem Thema des Pisanerkrieges nur einen Vorwand, um die menschliche Figur in Bewegung vorzuführen, um Soldaten zu zeichnen, die in einem Flusse baden und in ihren Spielen durch den plötzlichen Ton der Trompete gestört werden. Nichts von einer

Erinnerung des nationalen Ruhmes, von einer Vergegenwärtigung der Heerführer und Waffen der Republik: Alles war reine Phantasiesache auf diesem Carton, sogar die Landschaft selbst! Und sind es nicht auch reine Geschöpfe der Phantasie, jene zwei Statuen des Herzogs von Nemours und des Herzogs von Urbino, denen zu Ehren das Mausoleum der Medici errichtet wurde und von denen der eine der Bruder, der andere der Neffe des Papstes Leo X. war? Seltsamer Eigensinn, jeder Porträtähnlichkeit bei der Abbildung der Gesichter zweier Fürsten auszuweichen, deren Züge den Zeitgenossen gegenwärtig waren! Wie viel seltsamer noch und eine wie stolze Sorglosigkeit bekundend ist jene Rechtfertigung des Bildhauers, daß in tausend Jahren doch Niemand mehr im Stande sein werde, über die Aehnlichkeit zu urtheilen! Niemals wurde die historische Wahrheit in einem Grabdenkmale stärker herausgefordert.

Michel Angelo hatte sich eben ein eigenes Reich und einen eigenen Himmel geschaffen: er suchte sein Ideal außerhalb aller feststehenden Begriffe und Voraussetzungen. Was ein berühmter deutscher Denker auf dem Gebiete der Philosophie im Anfange unseres Jahrhunderts versucht, hatte Michel Angelo zur Zeit der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst angestrebt: er wollte eine ganze Welt aus seinem Ich aufbauen, ohne Rücksicht auf die Ordnung der ihn umgebenden Erscheinungen und der ihm vorausgegangenen Entwickelungen. Mit ihm treten Sie in eine von keinem Meister gekannte, von keinem Zeitalter verwirklichte, mit cyklopischen, fast möchte ich sagen vorgeschichtlichen Gestalten bevölkerte Welt, die in der That an jene vorsündflutliche Zeit gemahnen, von der die Bibel spricht, „da es Gewaltige auf der Erde gab, als die

Söhne Gottes sich mit den Töchtern der Menschen vermischt hatten". Selbst das technische Verfahren des Meisters läßt uns in gleicher Weise an entfernte Perioden denken, an eine synthetische Epoche der Menschheit, wo die verschiedenen Zweige der Kunst noch mit einander verschlungen waren und an einem gemeinschaftlichen Stamme einheitlicher Inspiration zusammenhingen. Der sculpturale Charakter der Fresken der Sixtina fällt dem ungeübtesten Auge auf, und Statuen, wie der Moses, der Pensieroso, die Nacht, haben dagegen oft die Wirkungen des Halbdunkels, das Impasto eines Werkes des Pinsels; Fresken und Marmor sind wiederum beide einem architektonischen Princip untergeordnet, das dieselben mit der Masse des Gebäudes, mit seinen Krägen und Vertiefungen verschmilzt. Vermöge des Reichthums in den Mitteln sowohl wie vermöge der Unbestimmtheit des Ideals erscheint demgemäß das gesammte Schaffen Buonarroti's als ein einziges, unvergleichbares in der ganzen Geschichte der Kunst; bei den Alten wie bei den Neueren würden Sie sich umsonst nach dem Beispiele eines so individuellen, so großartigen, und ich muß auch hinzufügen, so verwegenen Neuerungsversuches umsehen.

Daß dieser Versuch eine der glorreichsten Bethätigungen der menschlichen Energie gewesen und geblieben ist, und daß wir demselben Denkmäler verdanken, die man von Jahrhundert zu Jahrhundert zu bewundern nicht müde werden wird, dies ist eine Wahrheit, die hier nicht erst ausgesprochen zu werden braucht. So außergewöhnlich übrigens, ja willkürlich der Versuch war, so hatte er doch auch in gewisser Beziehung seine Berechtigung und übte zunächst einen wohlthätigen Einfluß in den weiten Sphären der Phantasie aus. In der That,

wer weiß, ob ohne den mächtigen Anstoß, den ihr das Genie Michel Angelo's gab, die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts nicht schon nach kurzer Zeit welk und siech geworden wäre unter dem warmen und sanften Hauche der Renaissance? Und wie dürfte man zum Beispiel den gewaltigen Antrieb verkennen, den die zarte Seele Raphaël's von den Gemälden der Sixtina empfing? Sofort, wenn man im Vatican aus der Stanza della Segnatura in diejenige des Eliodoro tritt, nimmt man wahr, daß die Horizonte des schöpferischen Vermögens ausgedehnt, daß das Gesichtsfeld des Geschmackes erweitert worden durch die von Buonarroti unternommene Revolution. Nichtsdestoweniger ist es wahr, daß diese Revolution, wie manche andere, ein gefährliches Princip und schwere Krankheitskeime in sich trug, daß sie nur wenige ihrer Versprechungen halten und viel mehr zerstören als bauen sollte. Denn nicht ungestraft unterfängt sich der menschliche Geist, mit den Einrichtungen und Ueberlieferungen der Vergangenheit zu brechen, maßt er sich an, das Werk der Zeit und Gottes neu zu schaffen. Wie leicht und unfehlbar führt zum Beispiel auf dem Gebiete der Kunst, dem einzigen, das uns hier interessirt, das willkürliche Aufsuchen des Neuen zum Bizarren und das Sinnen auf das Außergewöhnliche zum Ungeheuerlichen! Auch das Unterfangen Michel Angelo's entging nicht jenem unabwendbaren Gesetze, dem Neide der Götter, wie es die Alten mit ihrem tiefen Gefühle für das Maß nannten: das Bizarre und das Ungeheuerliche sind sogar die zwei charakteristischen Züge, welche an seinen Werken dem naiven Beschauer beim ersten Blick auffallen, und erst auf dem Wege der Ueberlegung, des Studiums und der Gewohnheit können wir uns in den-

selben zurecht finden, uns wohl gar in sie verlieben und in ihnen einen unklaren Quell neuer Genüsse gewinnen. Mancher Versuch, mancher Einfall Buonarroti's läßt uns unwillkürlich an die ungezügelte Einbildungskraft, an die abenteuerlichen Launen der phantastischesten römischen Kaiser denken. Von jenem Coloß, den er einmal aus einem der Berge Carrara's herausarbeiten wollte, kann man absehen; aber man glaubt zu träumen, wenn man seinen berühmten Brief liest, in dem er vorschlägt, auf dem Platze von Florenz eine Marmorstatue zu errichten, deren hohler Innenraum eine Marktbude bergen, deren Hand mit einem Füllhorn als Rauchfang dienen, deren Haupt einen Glockenthurm für die Kirche von San Lorenzo bilden soll: „Würde der Klang aus dem Munde hervorkommen, so schiene es, als rufe der Riese Misericordia, besonders an den Festtagen, wenn man die größten Glocken läutet.“ O, wie viel richtiger wäre es, auf Buonarroti das molium avidus anzuwenden, den Beinamen, den die Zeitgenossen seinem Beschützer, Papst Julius II. gaben, besonders wenn man das Wort in seinem doppelten Sinne verstünde, im Sinne der großen Massen sowohl, als der großen Qualen . . .

Wirklich hat niemals die Inspiration eines Künstlers in dem Maße wie bei Michel Angelo den Stempel einer unsagbaren Qual, einer äußersten Spannung, eines schweren und leidvollen Ringens getragen. Der harte Spruch In dolore paries hat mit erdrückendem Gewichte auf diesem übergroßen Menschen gelastet, der ja auch ein Paradies verlassen hatte, — jene Region der Anmuth, Naivetät und unschuldigen Zufriedenheit, welche die alten Meister bewohnten. Eine immer

im Aufschäumen begriffene und über das Gefäß des Leibes hinaus strömende Seele; „ein glühender Metallguß, der seine Flammenwellen wälzt und, um zur Statue zu werden, nur die Form in Stücke zu sprengen verlangt, die ihn leidenschaftlich und krampfhaft umfaßt", dies ist das Bild, welches in unserem Geiste Buonarroti's Werke hinterlassen, und dieses Bild entlehnte ich Buonarroti selbst, einem seiner Sonette. Nichts ist eben so geeignet, uns mit den Arbeiten Michel Angelo's des Malers, Bildhauers und Architekten vertraut zu machen, wie seine Sonette, die bisweilen ein so tiefes Gefühl und immer ein so mühsames und hartes Ringen mit dem Ausdrucke verrathen. Da uns die Mittel, mit welchen die Poesie wirkt, geläufiger sind und offener daliegen, als diejenigen der bildenden Künste, so möchte ich das vorausgehende Studium seiner Sonette jedem Uneingeweihten empfehlen, der diesen unsterblichen Meister bei den Geheimnissen seiner Werkstätte überraschen will. Welche Mühe hat in diesen Versen der Gedanke, an's Licht zu treten, und wie muß er „die Hammerschläge verdoppeln, um dem Steine die Schönheit zu entreißen, die er verbirgt!" Einmal steigert dieser Gedanke die Vergleichungen und häuft die Reime, in dem Verlangen, sich verständlich zu machen; dann wieder verschmäht er jeden Aufputz und Schmuck, um vor unseren Augen „nackt zu leuchten und alsbald über seine Armuth und Blöße zu erschrecken". Da sind allenthalben nur gewaltsame Schraffirungen in Ausrufen und Fragen, abgerissene Impastos in Worten und Klängen. Dort eine Strophe voll „wilden Feuers" mit Stolz die Majestät des Genius preisend, welcher „in einem einzigen Marmor eine ganze Welt erhabener Gedanken einschließen

kann"; hier eine andere, — nur unarticulirtes Schluchzen, ein Anrufen Gottes, ein Schrei der Ohnmacht und des Elends: „Wie kann es sein, daß ich nicht mehr ich selber bin?"

Marchese Arrigo.

Come puo esser, ch'io non sia più mio?
O dio! O dio! O dio!
Chi me tolse a me stesso
Ch'a me fosse più presso
O più di me, che mi possa esser io.
O dio! O dio! O dio!

Der Comthur.

Ach, Marchese, warum können Sie nicht mit dem nämlichen ergreifenden Tone uns auch diese und jene Freske, diese und jene Sculptur Buonarroti's recitiren! Auch da würden wir, und zwar ganz unmittelbar, denselben beständigen Anprall des Gedankens an eine widerspenstige Form und Materie, dieselben gewaltsamen Zusammenstöße eines großartigen Gefühls mit einem unebenbürtigen Ausdrucke wahrnehmen, und neben mächtigen und eines „wilden Feuers" vollen Noten würden wir Schreie der Angst und Entmuthigung und jenes schmerzliche Staunen vernehmen: „Wie kann es sein, daß ich nicht mehr ich selber bin?" — ... Eine Frau von glänzender und idealer Schönheit, in Weiß und Blau, die Farben des Himmels, gekleidet, auf silbernen Wolken thronend, die großen, breiten Flügel majestätisch ausbreitend, die reine Stirne mit grünem Lorbeer gekrönt, den heitern, klaren Blick in ferne Horizonte versenkend; zur Seite zwei Cherubim ihre

göttliche Inspiration verkündend — numine afflatur —: so hat Raphaël den Genius der Poesie und Künste oberhalb seines Parnasses gemalt. Erinnern Sie sich nun jener allegorischen Gestalten, die das Grab des Papstes Julius schmücken sollten, und von denen die zwei vollendetsten den Glanz des Louvre ausmachen, während die vier anderen, kaum aus dem Groben gehauenen, jämmerlich in der Grotte unseres Gartens Boboli liegen; betrachten Sie diese unruhigen, gequälten Athleten, die Einen schon zusammengebrochen und erschöpft, die Andern noch aufbrausend und sich wehrend, wie sie sich alle in ihren Banden krümmen und eine vorwurfsvolle Frage an den Himmel zu richten scheinen. Die Bücher und Kataloge werden Ihnen verschiedene Namen dieser wunderbaren Statuen nennen; sie werden dieselben „Kämpfer" oder „Sclaven" oder „Gefangene" heißen; aber wenn Sie Michel Angelo und seinen Vertrauensmann Condivi fragen, so werden Sie erfahren, daß dieselben bestimmt waren, „die freien Künste, die Malerei, Bildhauerei, Baukunst u. s. w., jede mit ihren Attributen und alle als Gefangene des Todes mit dem Papste Julius" darzustellen. . . Wie außergewöhnlich und bizarr ist diese Idee, die Künste als empörte und vom Geschick niedergeschmetterte Titanen abzubilden, und wie wenig wäre dieselbe jemals einem Phidias oder Praxiteles, einem Raphaël oder Mantegna in den Sinn gekommen; aber wie typisch dagegen ist eine derartige Auffassung für einen Michel Angelo, für seinen Genius und sein Schaffen!

Staunen Sie darum auch nicht, daß diese Schöpfungen verstümmelt und zerstückelt auf uns gekommen sind, oder daß

sie vielmehr niemals anders als im Zustande von Trümmern, als disjecta membra bestanden haben! Ein ungewöhnlich langes und arbeitsames Leben — Sie wissen, daß Michel Angelo im neunundachtzigsten Jahre gestorben ist und daß er bis zu seinem letzten Tage arbeitete — hat nur sehr wenige vollendete und vollständige Denkmäler zurückgelassen; die meisten sind blos wunderbare Theile eines großen, kühn geträumten, aber niemals ausgeführten Ganzen; das Uebrige nur Entwurf, Skizze und Stückwerk. Selbst das Mausoleum der Medici ließ der Meister stehen, bevor er es beendigt; und auf welche kleinliche Verhältnisse fand sich schließlich in der traurigen Nische von San Pietro in Vincoli jenes Grabmal Julius' II. zurückgeführt, das ursprünglich so gigantisch entworfen war, uns aber jetzt nur noch ein einziges Bruchstück der ersten Anlage darbietet! Freilich ist dieses Bruchstück eine ganze Unendlichkeit und es nennt sich Moses! Widerwärtigkeiten, politische und private Wechselfälle, Armuth der Familie und Raubsucht der Vermittler und Gehilfen, Händel mit den Großen und mit den Kleinen, mit den Päpsten und mit den Kärrnern, mit einem Worte die gewöhnlichen Jämmerlichkeiten des menschlichen Lebens haben gewiß nicht wenig dazu beigetragen, den Künstler zu verstimmen und zu verbittern. Und sicher hat sich auch der Zufall nicht selten grausam gegen einzelne Werke Buonarroti's gezeigt. Der Carton von Pisa ist von nachlässiger oder strafbarer Hand zerstört worden; die Bronze-Statue Julius' II. zu Bologna ist in einem Volksaufstande zu Grunde gegangen. Aber hüten Sie sich trotzdem, diesen ganz äußerlichen und zufälligen Umständen eine zu hohe Bedeutung beizumessen, und wenn Sie auf der weiten Domäne

Michel Angelo's fast überall nur cyklopische Ruinen, zerstreute Blöcke und ungeheure Bruchstücke von Säulen und Figuren sehen, so denken Sie, ehe Sie darob den Himmel anklagen, an die vulcanische Natur des Bodens, an die vulcanische Natur des Mannes vor Allem, der auf demselben sein Königreich gegründet hat. Es lag im Wesen des Genius Buonarroti's, mit immer neuen Entwürfen zu beginnen, trotz colossaler Enttäuschungen und erhabener Mißgriffe; er war in Beziehung auf die Inspiration und im idealen Sinne oft ebenso unüberlegt, wie er es manchmal im technischen Sinne mit seinen Steinblöcken gewesen sein soll: er griff dieselben im ersten, stürmischen Anlaufe an, ohne die genauen Maße festgestellt, noch die Verhältnisse berechnet zu haben, und nahm erst zu spät wahr, daß sein Gedanke über das zu bearbeitende Material hinausging. Dies hat sicherlich niemals seinen Glauben an sein Ideal, noch das edle Vertrauen, das er auf seinen Genius setzte, erschüttert; aber ich möchte nicht behaupten, daß er nicht vorübergehende Zweifel an seiner Kunst empfunden habe. Er gab nicht zu, daß er Maler sei; er verkündete bei vielen Anlässen, die Baukunst sei nicht seine Sache; und wenn er sich gewöhnlich lieber als Bildhauer bezeichnen ließ, so wies er doch manchmal sogar diesen letzteren Namen zurück. Man hat von ihm einen Brief, in welchem er gegen die Adresse „Michel Angelo Bildhauer" protestirt: „sein Name ist," so schreibt er, „Michel Angelo Buonarroti; und er hat niemals Aufträge für Bilder oder Statuen angenommen; er hat nur für drei Päpste gearbeitet, und zwar weil er nicht anders konnte.". . . Also weder die Baukunst, noch die Malerei, noch die Bildhauerei — wäre man fast versucht zu

denken — boten ihm ein ausreichendes Mittel des Ausdrucks; er brauchte, so möchte man sagen, eine ganz andere und unfindbare plastische Kunst, eine Kunst, so persönlich, so unbekannt und so unendlich wie die Welt, die seine Seele bewegte: moles agitans mentem!

Sicher ist jedenfalls, daß er eine nur geringe Achtung vor der Kunst seiner Zeit hatte und daß er einen unüberwindlichen Widerwillen gegen die gefeiertesten Meister der Renaissance empfand. Er gehörte zu jenen mächtigen und leidenschaftlichen Naturen, die in ihrer Neigung und Abneigung keinen Mittelweg kennen. „Diejenigen, welche die Werke Michel Angelo's bewundern," sagte Vittoria Colonna, „bewundern nur den geringsten Theil von ihm"; die vertraulichen Briefe, die wir von ihm besitzen, gestatten uns wenigstens sein großes und einfaches, außerordentlich gutes und edles Herz zu bewundern, und zwingen uns zugleich, anzuerkennen, daß bei einem solchen Manne auch den Künstlerantipathien kein niedriges und kleinliches Gefühl zu Grunde liegen konnte. Dieselben hingen vielmehr mit seinen tiefsten Ueberzeugungen, mit seinem Kunstideale zusammen; aber ich begreife nicht, wie man von gewisser Seite die Thatsache dieser Antipathien selbst in Abrede stellen mag, da man doch von Buonarroti kein einziges Zeichen des Wohlwollens gegen seine berühmte Nebenbuhler anführen kann, während man von ihm mehr als ein hartes Wort über die hervorragendsten unter denselben kennt. „Nur diese Dummköpfe (caponi) von Mailändern konnten eine Bronze-Arbeit bei Dir bestellen," sagte er eines Tages öffentlich zu Lionardo da Vinci, und Raphaël war in seinen Augen nur ein „Neider", der „mehr Fleiß als Genie besaß". War

übrigens nicht das erhabene Werk der Sixtina, und zwar schon in seinen Anfängen, ein unzweideutiges und feierliches Kriegsmanifest gegen die Malerei, wie man dieselbe bis dahin gekannt und gepflegt hatte? Freilich war man weit davon entfernt, dies in den ersten Augenblicken zu ahnen und man sah nicht einmal eine Auflehnung da, wo schon ein völliger Umsturz war. Man stand geblendet, bezaubert vor jener Wölbung der Sixtina, und man hatte, um mit Goethe zu sprechen, nur noch Augen für „jene großen Augen Michel Angelo's", für den neuen Sinn, womit er die Natur zu betrachten und einer entzückten Generation zu offenbaren schien. Mit seiner jugendlichen Einfalt und Treuherzigkeit, mit seinem liebenswürdigen Bienen-Instincte machte sich der unsterbliche Schüler Perugino's alsbald an's Werk, die Propheten und Sibyllen zu studiren und hier neue Inspirationen zu suchen, deren Spuren man von da an in mehr als einer seiner Fresken, und deren vielleicht vollendetsten und freiesten Ausdruck man in den Cartons von Hampton Court finden kann. Manche Köpfe mochten damals naiv an die Verschmelzung beider Bekenntnisse glauben, wie sie selber in gleich sympathischer Bewunderung die von ihnen so genannte terribilità Michel Angelo's und die göttliche Anmuth Sanzio's umfaßten; aber Buonarroti blieb gegen alle derartigen Aufforderungen taub und beobachtete ein hartnäckiges, mürrisches Schweigen. Er sollte dasselbe erst nach Ablauf von dreißig Jahren brechen.

Ich kenne sehr wenige so ergreifende und so außerordentlich lehrreiche Schauspiele wie jene schweigsame Haltung Michel Angelo's während dieser ganzen denkwürdigen Periode. Nachdem er die Propheten und Sibyllen geschaffen, die sein vollständigstes

Werk und sein Meisterwerk geblieben sind, nachdem er der Malerei seiner Zeit diese ungeheuere Herausforderung zugeschleudert, scheidet er von Rom, läßt sich in Florenz nieder, und rührt den Pinsel während eines Vierteljahrhunderts nicht mehr an. Und ebensowenig hat er während dieser ganzen fünfundzwanzig Jahre das geringste Wort der Ermunterung für die großen Meister, die er in der ewigen Stadt zurückgelassen und die hier oder an irgend einem anderen Punkte Italiens ihre glorreiche Laufbahn verfolgen, um nach einander in's Grab zu steigen. „Sie haben ohne Zweifel gehört, wie dieser arme Teufel von Raphaël (quel povero di Raffaelo) gestorben ist, von dem Sie Unannehmlichkeiten genug gehabt haben, was Gott ihm verzeihen möge!" läßt er sich, ohne dagegen zu protestiren, aus Rom von seinem treuen Sebastian del Piombo schreiben. Er hat keine Thränen für diesen Tod, noch für denjenigen Lionardo's, Luini's, del Sarto's oder Correggio's, ebensowenig wie einen Blick für ihre Werke. Er arbeitet am Mausoleum der Medici, am Pensieroso, und er denkt auch von Zeit zu Zeit an das Grab des Papstes Julius und an seinen Moses, — jenen Moyses surgens, an dessen gesammelte und drohende Haltung er in dieser Epoche so ganz erinnert. Denn auch seine Seele ist ergrimmt beim Anblick der falschen Götter, die man da in der Ferne anbetet; er hält sich noch zurück und bleibt ruhig, aber man fühlt, daß er sich bald aufrichten und von einem Augenblick zum andern losbrechen wird. Er erhebt sich auch wirklich an einem unvergeßlichen Tage: nach Ablauf eines Vierteljahrhunderts kehrt er nach Rom zurück, greift wieder nach dem so lange verachteten Pinsel und schließt sich abermals auf sieben Jahre

in seine sixtinische Kapelle ein. Hier malt er das Jüngste Gericht und spricht sein letztes Wort, und dieses Wort ist ein Fluch! Der sechsundsechzigjährige Greis war gekommen, auf jene Wandfläche oberhalb des Altars das mene tekel der Renaissance zu malen, die Verdammung einer ganzen Welt von Schönheit und Anmuth auszusprechen, welche die vergangenen Geschlechter entzückt und verführt hatte und welche jetzt untergehen sollte. . .

Die Gräfin.

Sie flößen mir Angst ein, lieber Meister, und obwohl ich niemals für das Jüngste Gericht geschwärmt habe, so würde es mir doch, machen Sie sich hierauf gefaßt, gar peinlich sein, dieses Werk unter die Unglücksdaten zu zählen.

Der Comthur.

Ich erkenne demüthig Alles an, Frau Gräfin, was meine Worte beim ersten Eindruck Verletzendes haben können; aber gestatten Sie mir eine einfache historische Nebeneinanderstellung, die gewiß nichts Gezwungenes hat, da es sich um eine und dieselbe Kunst in einem und demselben Lande und nur um eine Zeitentfernung von kaum zwei oder drei Generationen handelt. Vergegenwärigen Sie sich zunächst jene in der Geschichte der Malerei einzige Epoche, die von Lionardo bis zum Tode Raphaël's reicht, jene kurze und glänzende Epoche, die in so strahlender Weise von dem doppelten göttlichen Lächeln, dem Lächeln der Gioconda und demjenigen der

Galathea eingerahmt ist. Oder erinnern Sie sich nur an die noch kürzere, kaum drei Lustra umfassende Periode, während deren Rom der Mittelpunkt der ganzen künstlerischen Thätigkeit Italiens geworden war, und die Frucht eines Wachsthums mehrerer Jahrhunderte pflücken konnte. Denn dies ist ja eine der wunderbaren Eigenthümlichkeiten unserer italienischen Kunst, daß sie, nachdem sie sich im Schatten der Schulen von Siena, Florenz, Perugia, Mailand u. s. w. langsam entwickelt hatte, ihre letzte und glänzende Entfaltung in jenem Rom erlebte, welches bis dahin keine Kenntniß von ihr genommen, ihr keinen Schutz, keine Schule gewährt hatte, sie aber in diesem entscheidenden Augenblicke mit zwei Größen ausstattete, welche die Urbs allein besaß: mit der Größe der christlichen Ueberlieferung und mit der Größe der classischen Tradition! Der göttliche Sanzio hat dies in herrlicher, symbolischer Weise angedeutet, indem er gleich bei seinem ersten Auftreten in Rom und in der ersten Stanza des Vaticans, deren Wände er schmücken durfte, die Schule von Athen als Gegenstück zu der Disputa des h. Sacramentes gab. Auf der höchsten Stufe ihrer Entwickelung und am Ziel ihrer Vervollkommnung angelangt, war die Renaissance die harmonische Verbindung der Tiefe des christlichen Gefühles mit der Schönheit der classischen Form. Ich will mich nicht länger bei einem so bekannten und erschöpften Gegenstande aufhalten, und mich damit begnügen, Ihre Aufmerksamkeit auf das bewundernswerthe Feingefühl zu lenken, welches die Meister dieser Epoche in der Wahl ihrer Gegenstände bewiesen. Sie vermieden nach Möglichkeit die düsteren Seiten des Evangeliums und hielten sich an seine Bilder voll Lieb-

lichkeit, Glorie, Bewegung und Leben: die Kindheit Jesu, die h. Familie, die Anbetung der Weisen, die Parabeln, das h. Abendmahl, die Verklärung am Tabor, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi, die Vermählung, die Himmelfahrt und Krönung der h. Jungfrau, die Befreiung des h. Petrus, die Predigt des h. Paulus u. s. w. In dem ergreifenden Drama der Leidensgeschichte wichen sie vorsichtig den Marterscenen aus, wie der Geißelung, der Dornenkrönung, der Kreuzigung und sie zogen es vor, die Grablegung darzustellen — den Augenblick, da der Tod seinen Stachel verloren hat und nur noch Raum läßt für die ergebene Liebe und den zurückgehaltenen Schmerz. Und wenn das Spasimo di Sicilia in dieser Beziehung eine Ausnahme macht, so ist es nicht uninteressant, zu erfahren, daß die Hauptgruppe desselben der Großen Passion von Albrecht Dürer entnommen ist, von Alberto Duro, wie man ihn diesseits der Alpen nannte; man möchte sagen, der italienische Künstler habe hier zu erkennen geben wollen, wie fremd seiner Natur der Vorwurf geblieben. Mit dem nämlichen Gefühle für das Maß verstanden es die Meister jener Zeit, der Fülle der Wunder und Legenden des Katholicismus nur jene Züge zu entnehmen, welche den Geschmack am wenigsten beleidigen, am ehesten ein Fest für die Augen, wie für die Seele werden konnten. Sie entlehnten dem classischen Olymp seine idealsten und göttlichsten Formen, und hinwiederum dem Himmel der Christen seine natürlichsten und menschlichsten Motive, — ein großherziger Ausgleich, der allein das Gleichgewicht zwischen dem Unendlichen und Endlichen wieder herstellen und zwei im Wesen so widersprechende Dinge — res dissociabiles — wie den

christlichen Spiritualismus und die plastische Schönheit versöhnen konnte.

Wie ganz verschieden ist dagegen das Schauspiel, das unsere Malerei von der zweiten Hälfte des nämlichen sechzehnten Jahrhunderts an bietet! Ich spreche natürlich nicht von den Venetianern, deren Geschicke ebenso verschieden waren, wie ihre Entwickelung originell und unabhängig: ich spreche von den Nachfolgern und unmittelbaren Fortsetzern der heroischen Generation, die das Pontificat Julius' II. und Leo's X. verherrlicht hatte, ich spreche von den Manieristen, Naturalisten, Eklektikern, wie man sie nachher genannt hat. Schon diese Benennungen selbst zeigen den Zusammenbruch jener Einheit der Doctrin an, welche trotz der verschiedenartigen Befähigungen und Bestrebungen der vorausgegangenen Meister ihren Werken einen Familienzug, einen Zug unvergleichlichen Adels verliehen hatte. In der Zeit, bei der wir angelangt sind, gibt es keine höchste Regel mehr, keinen Schönheits-Canon für das künstlerische Schaffen; es ist die Herrschaft der Willkür und der Laune, der Laune nicht blos des Malers, sondern auch des Kunstliebhabers, der das Bild bestellt, des Publicums, das seinen Geschmack zum Gesetze macht und jetzt nur noch Kunst- und Kraftstücke verlangt. Von diesen ersten Jahren an versäumt es Vasari, der Schüler Michel Angelo's und der Geschichtsschreiber der Kunst jener Zeit, niemals, jede überwundene Schwierigkeit, jede kecke Verkürzung als ebenso viele Kundgebungen des Erhabenen zu preisen. Man geht darauf aus, Acte und Akademien hervorzubringen, das heißt, den menschlichen Körper in grundlos theatralischen Stellungen und in unnöthig gewaltsamen Be-

wegungen zu zeichnen. In den weitläufigen Compositionen glaubt man die Größe durch das Massenhafte zu erreichen, indem man das Bild mit einer Unzahl von Gestalten ohne Handlung und Bedeutung anfüllt. Das Talent ist manchmal noch ungeheuer, die Geschicklichkeit des Pinsels wahrhaft verblüffend: aber man kümmert sich nicht um die ideale Wahrheit, man fragt nicht nach der Harmonie und dem Gleichgewichte von Gefühl und Form; alles ist dem Streben nach Pathos geopfert. Das Evangelium ist nicht mehr die irdische oder himmlische, rührende oder erhabene Idylle der hehren Meister der Renaissance; es wird ein düsteres Drama, ein Melodrama in tausend verschiedenen, packenden und finstern Scenen, mit Geißelungen, Ecce homo's, Kreuzigungen, Kindermorden, wo der Künstler vorzugsweise die Wildheit und die Muskelkraft der Henker zur Geltung bringt. Im Leben der Heiligen wählt man die krampfhaftesten Verzückungen, die wenigst anmuthenden Wunder, die abstoßendsten Martern aus, und es ist erschreckend, zu sehen, wie gewaltthätig bei solchen Gelegenheiten sogar ein so anmuthiger und freundlicher Maler wie Domenichino zu verfahren vermag. Wenn Sie aus den Stanzen des Vaticans, dem Porticus der Annunziata oder dem Refectorium der Santa Maria delle Grazie heraustreten und sich plötzlich vor diesen Caracci, Caravaggio, Guercino und Domenichino befinden, da erst können Sie es ganz ermessen, wie viel unsere Kunst von ihrer Heiterkeit und ihrem Adel verloren und wie sehr sich ihr Horizont verengert und verdüstert hat. Sie fragen sich, ob dies noch dieselbe Kunst, dasselbe Land, dieselbe Religion sei; und wenn Sie es versuchen, diesen ungestümen und dunklen Strom bis an seine

Quelle zu verfolgen, dann kommen Sie geradeswegs in der Sixtina und vor dem Jüngsten Gerichte an.

Alles ist über dieses gewaltige Gemälde schon gesagt worden, in einer Controverse, die bereits seit mehr als drei Jahrhunderten dauert; und vielleicht hat sogar jener gute Vasari den Gegenstand gleich im Beginne erschöpft, indem er naiv erzählt, daß die Freske oberhalb des Altars der Sixtina am 25. December 1541 enthüllt wurde con stupore e maraviglia di tutta Roma. Bewunderung und Verblüffung, diese beiden Gefühle werden sich in der That vor diesem monumentalen Werke ewig bekämpfen; man wird nicht aufhören, Michel Angelo wegen der Geschicklichkeit und des „prometheischen Glücks",[1] wie man es nannte, zu bewundern, die ihn mit der menschlichen Gestalt in allen ihren möglichen und unmöglichen Bewegungen, Stellungen, Verkürzungen und Gruppirungen spielen ließen; aber man wird sich immer mit Verblüffung fragen, ob dies das Jüngste Gericht im christlichen und katholischen Sinne, ob dies jene ergreifende und furchtbare Welt sei, welche Dante unter die Anrufung der „göttlichen Macht, der höchsten Weisheit und der ersten Liebe" gestellt hatte. Und da der Name des Dichters der Divina Commedia mir über die Lippen gekommen, so gestatten Sie mir, hier gegen jene so geläufige, so oft von den achtbarsten Autoritäten wiederholte und doch so wenig begründete Ansicht zu protestiren, welche im Jüngsten Gerichte eine unmittelbare Dante'sche Inspiration sieht. Man hat sich dabei offenbar von den ganz untergeordneten und äußerlichen

---

[1] J. Burckhardt, Cicerone III, s. v.

Einzelnheiten verleiten lassen: dem Nachen des Charon, dem von einer Schlange umringelten Verdammten u. s. w., von Aeußerlichkeiten, die man ebenso in vielen Gemälden vor der Zeit Michel Angelo's bemerken kann. Ja, eben in jenen Bildern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in den Fresken Giotto's, Orcagna's und Fiesole's kann man wirklich das deutliche Gepräge des Einflußes Alighieri's erkennen: man findet daselbst jene beharrliche Neigung zur Allegorie, jene großartige Symbolik, jene mystische Auffassung des Weltalls, jene Religion der Gnade, jenen Cultus der heiligen Jungfrau, mit einem Worte alle jene wesentlichen Elemente der Poetik Dante's, von welchen man in den Werken Buonarroti's vergebens eine Spur suchen würde. Michel Angelo hat freilich das Gedicht unseres Florentiners wie keiner seiner Vorgänger oder Nebenbuhler gekannt und ergründet; er hat es während seines ganzen Lebens gelesen und durchdacht; er hat es sogar durch Zeichnungen in einem eigenen Hefte „illustrirt", dessen unersetzlichen Verlust man nicht genug beklagen kann. Doch darf man wohl sagen, daß dieser außerordentliche Mann sich der Göttlichen Comödie gegenüber genau ebenso verhalten hat, wie gegenüber den Denkmälern des Alterthums, wie gegenüber den heiligen Büchern der Religion und dem profanen Buche der Natur: er hat sie alle studirt, bewundert und ausgelegt mit dem nur ihm eigenen Sinne, aber auch mit dem unerschütterlichen Vorsatz, in seinem Schaffen darauf keine Rücksicht zu nehmen und hier nur den Eingebungen seines selbstherrlichen Genies zu folgen. Ich finde in der Divina Commedia eine Stelle, die man vielleicht nicht hinreichend beachtet hat, diejenige, wo der Dichter plötzlich

den Bericht von den Prüfungen des Fegfeuers unterbricht, um den Leser zu ermahnen, in seinem Streben nach dem Guten, beim Anblicke der Qualen, mit welchen ein unerforschlicher Wille sogar die Reuigen heimsucht, sich nicht erschüttern zu lassen, wo er ihn beschwört, nicht so sehr auf die Form der Marter zu achten, als an die Folge zu denken, an das ewige Heil, welches das Ende aller dieser Leiden ist:

Non attender la forma del martire:
Pensa a la succession. . .[1]

Nun ist es aber gerade die Form der Marter vor Allem, worauf die Kunst Michel Angelo's in dem Dies irae bedacht ist, welchen er vor unsere Augen stellt: seine Welt ist voll Trostlosigkeit und Schrecken, sein Himmel schreit nach Rache und zeigt nur die schmählichen Werkzeuge, welche dazu dienten, einen Gott zu geißeln und zu kreuzigen; sein Christus erhebt die Hand blos, um zu strafen, und sogar die heilige Jungfrau ist von Entsetzen ergriffen und sucht, die Fürbitte vergessend, nur noch ihr Antlitz zu verhüllen . . . Es ist ebenso wenig Dante'sche Inspiration im Jüngsten Gerichte Michel Angelo's, wie evangelische Inspiration in seinen Propheten und seinen Sibyllen.

Seltsame Fügung, die ein so ungleiches Maß des Einflusses jenen zwei Werken zugetheilt hat, von welchen das eine die Morgenröthe, das andere die Dämmerung eines Genius bezeichnet hat, wie die Menschheit noch keinen gekannt! Von

---

[1] Nicht sieh' du auf die Weise hier der Marter:
Denk' an die Folge. . .
(Purgatorio X, 109—110.)

der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an spricht man kaum mehr von den Propheten und Sibyllen, und es ist das Jüngste Gericht, welches Aufsehen und Schule macht. Die Wölbung der Sixtina sagt der Phantasie und dem Herzen nichts mehr mit ihren großartigen, ihren so gewaltigen, so ewig jungen Gestalten: Meister und Schüler knien vor dem einzigen Gemälde da über dem Altar und suchen dort Modelle für Acte und Akademien, Inspirationen für verworrene, heftig bewegte und düstere Bilder . . . Unter den wunderbaren Widersprüchen, unter den zahlreichen Gegensätzen im Schicksale Michel Angelo's ist gewiß dieses verschiedenartige Los seiner zwei unsterblichen Fresken einer der merkwürdigsten, wie einer der tragischesten.

Fürst Silvio.

Es ist gewagt, ich fühle es wohl, gegen eine so gehalt- und gewichtvolle Auseinandersetzung etwas einzuwenden: aber namentlich während des zweiten Theils Ihrer These, Herr Comthur, konnte ich nicht umhin, mich zu fragen, ob Sie nicht vielleicht Michel Angelo für eine große, ebenso unwiderstehliche als allgemeine Entwickelung verantwortlich machen, und ob Sie nicht einem einzigen Genius, und wäre es auch derjenige Buonarroti's, aufbürden, was bei näherer Betrachtung der Geist der Zeit selber und das unerbittliche Verhängniß der Geschichte gewesen?

Ja, Sie haben recht, lieber Meister: die kurze Epoche von Lionardo bis zum Tode Raphaël's war eine der strahlendsten der Menschheit, und ich möchte hinzufügen, daß diese wunder-

bare Blüthe sich nicht auf die Künste beschränkte: sie ist mit derselben Kraft und demselben Glanze zu Tage getreten in der Poesie Ariost's, in der Politik Macchiavell's, in der Gelehrsamkeit eines Mirandola und eines Polizian, in den Träumen der Kabbalisten und Platoniker, mit einem Wort in allen Kundgebungen des Lebens. Das Schöne beherrschte damals fast ausschließlich die größten und erhabensten Geister, die es belebte und entzückte; es war der Zweck, der Grund und die Entschuldigung in Allem geworden, und es ist eben diese Zeit, wenn ich mich nicht täusche, wo auffälligerweise die Kunst, die Findigkeit, die Gewandtheit so allgemein mit dem Namen virtù bezeichnet wurde; jener virtù, welche nach dem furchtbaren Ausspruche des Verfassers der Discorsi [1] sich vollkommen mit der scelleratezza verträgt. Es bestand damals in Italien eine aufrichtige Begeisterung, ein naiver Cultus der Schönheit, wie in Frankreich in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein einfältiger, edler, unbesonnener Glaube an das Gute, an die Aufklärung, an die unendliche Vervollkommnung unserer Race bestand. Diese beiden Epochen der „Virtù" und der „Philosophie" gleichen sich in mehr als einer Beziehung, und wenn ein so feiner Kenner des Lebens und seiner Genüsse wie Herr von Talleyrand die letzten Jahre der Herrschaft Ludwigs XV. und die ersten derjenigen Ludwigs XVI. als die süßeste und angenehmste Periode seines langen Erdenwandels bezeichnete, so dürfte mehr als einer von uns, und ich glaube unser Marchese Arrigo Allen voran, nichts Besseres verlangen, als in ähnlichen Zeiten, wie diejenigen Julius' II. und Leo's X.,

---

[1] Macchiavelli, Discorsi I, 10.

zu leben. Aber solche Augenblicke in der Geschichte der Menschheit sind leider ebenso flüchtig als verhängnißvoll; sie tragen ein ungesundes und verderbliches Princip in sich, welches sich alsbald entwickelt und einen mehr oder weniger gewaltsamen, aber unvermeidlichen Rückschlag herbeiführt. Ich brauche mich hier nicht über das Uebel zu verbreiten, welches an der anmuthigen und gefälligen, von Herrn von Talleyrand so schmerzlich vermißten Welt nagte; aber was die Renaissance betrifft, so haben Sie sich selbst, Herr Comthur, die Frage vorgelegt, ob unter jenen lauen und süßen Strömungen die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts nicht sehr rasch ermattet und verkümmert wäre; und was Sie von der Kunst gesagt haben, läßt sich mit noch mehr Recht auf unser ganzes gesellschaftliches und moralisches Leben in eben jenem Jahrhundert anwenden. Wie die Epoche der „Philosophie," so hat diejenige der Renaissance eine Reaction hervorgerufen, die zwar weniger blutig und unheilvoll, aber doch ebenso unwiderstehlich und tief war.

Diese Reaction kam uns von der Reformation oder vielmehr von der Bewegung der Gegenreformation, welche in Italien dem kühnen Unternehmen Luther's folgte. Unter dem Eindruck jener Angriffe der Männer des Nordens sammelte und raffte sich der Katholicismus mit bewunderswerther Energie wieder auf; er wurde streng und ernst. Statt der Rovere, Medici, Farnese folgten jetzt die Caraffa, Ghisleri, Buoncompagni und Peretti einander auf dem päpstlichen Throne; das Concil von Trient, der Orden Jesu und die Inquisition bemühten sich, eine harte Disciplin in der Welt des Glaubens und Gedankens wieder herzustellen; das

Gute und das Wahre siegte über das Schöne in dem allgemeinen Bewußtsein, und man sah in allen Dingen eine Umkehr — un ritorno al segno, wie unser Macchiavell sagen würde — zu den Ideen und Gefühlen der früheren Zeitalter. Jene Verdüsterung des Horizontes, welche Sie so richtig auf dem Gebiete der Kunst von der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an bemerken, Herr Comthur, nehme ich in gleicher Weise auf noch mehr als einem anderen Gebiete wahr: im religiösen Leben, im politischen System, in der Gelehrsamkeit, in der Poesie. Die Gerusalemme ist in dieser Beziehung ebenso verschieden vom Orlando, als nur irgend ein Bologneser Gemälde von einem Werke Lionardo's und Sanzio's, und es ist mir auch gar nicht zweifelhaft, daß der Geist Tasso's gerade in dem schmerzlichen Kampfe zwischen den Versuchungen der Renaissance, deren Reiz er nicht widerstehen konnte, und den Scrupeln der Gegenreformation, deren Schrecken er bereits fühlte, unterlag. Es ist wahr, daß die gefeiertsten Meister der Renaissance, in ihrer fast ausschließlichen Sorge um die Schönheit und Harmonie, die zu düsteren Seiten des Evangeliums und die zu pathetischen Legenden des Katholicismus vermieden; aber es ist nicht minder wahr, daß ihre Vorgänger im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, gläubiger oder wenigstens naiver, sich kühn an so manche Märtyrer- und Verzückungsscene gemacht hatten. Und es scheint mir demnach ganz natürlich, daß unsere Malerei auf ähnliche Gegenstände zurückkam unter dem Einflusse der großen religiösen Reaction, dieser, wie De Maistre sagte, „neuen Eruption des Katholicismus“, zu welcher ein Paul IV. und ein Sixtus V. das Signal gegeben.

Der Comthur.

Leider ist sie aber darauf zurückgekommen ohne die Naivetät und ohne die Einfachheit der alten Meister; sie ist darauf zurückgekommen, bereichert mit jener ganzen Kenntniß der Anatomie, überladen mit jener ganzen plastischen Ueberfülle, geübt in jenen Schwierigkeiten der Verkürzung, und in Allem auf das Außerordentliche und Colossale zielend, zu welchem ihr Michel Angelo die gefährliche Anleitung hinterlassen hatte! Eben jenes raffinirte Wissen bei Vorwürfen, die im Grunde sich nur an unsern einfältigsten kindlichen Glauben wenden, eben jener Widerspruch verletzt mich am meisten an den Werken, die wir dem Pinsel eines Caracci, Domenichino und Guido verdanken. Um wie viel lieber ist mir dieses oder jenes Gemälde des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts, wo wir weder den Tumult der Menge, noch die Kraft der Henker, noch den Realismus der Todespein zu bewundern haben; wo wir nur den Heiligen bewundern, nur den Märtyrer, der das Leiden durch seinen Glauben, welcher seine Stirne verklärt, durch jenen Blick überwindet, welcher nach dem schönen Ausdrucke Dante's schon die „Pforte des Himmels" ist!

Marchese Arrigo.

E lui vedea chinarsi per la morte,
Che l'aggravava già, inver la terra,
Ma degli occhi facea sempre al ciel porte.[1]

---

[1] Er aber ward geseh'n, vom Tod sich neigend,
Der schon zur Erd' ihn beugt; allein er machte
Die Augen stets zu Pforten für den Himmel.
(Purgatorio XV, 109—115.)

Der Comthur.

Ich zolle, Fürst, die aufrichtigste Anerkennung den hohen Betrachtungen, die Sie uns über den Charakter unserer Gegenreformation in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts vorgetragen haben, und ich gebe zu, daß unsere Kunst sich nicht den Folgen einer so allgemeinen und tiefen Entwickelung zu entziehen vermocht hat:

. . . Ma non ciascun segno
È buono, ancor che buona sia la cera [1]

sagt unser Dichter; und es ist mir unmöglich, ein buon segno in dem unverwischbaren Stempel zu erkennen, welcher unserer Malerei und Bildhauerei in jenem kritischen Augenblicke von der mächtigen Hand Buonarroti's aufgedrückt wurde. Die terribilità der Sixtina war nicht dazu angethan, uns neue Giotto's und Fiesole's zu geben; sie konnte in letzter Reihe nur Caracci's und Bernini's hervorbringen, — und dann, glaube ich, wäre es schon im Interesse des religiösen Gefühls allein besser gewesen, sich an die Madonnen Raphaël's und an die lebensvollen Sculpturen unseres großen Andrea Sansovino zu halten.

Ein Genie ohne Ahnen und Nachkommen, ein in den Geschichtsbüchern der schöpferischen Phantasie einziges Genie, welches aus dem innersten Wesen seines Ich heraus ein unbekanntes Weltall herzustellen versucht hat, um durchaus nur

[1] . . . Doch nicht jedwedes Siegel
Ist gut, und wenn das Wachs dazu auch gut ist.
(Purgatorio XVIII, 38—39.)

den Eingebungen seines souveränen Gedankens zu folgen; welches das Gebiet der Plastik bis in seine fernsten Winkel durchforscht, aber sich auch an seinen unübersteiglichen Schranken gestoßen und verblutet hat; ein Geist, der, ich weiß nicht welches erhabene Ἓν καὶ πᾶν der Kunst geträumt und nur erhabene Bruchstücke und Trümmer zurückgelassen hat; der ebenso die stolzesten Verzückungen wie die bittersten Enttäuschungen gekannt hat, und dessen Name zugleich den Gipfel und den Verfall unserer modernen Kunst bezeichnet: — so erscheint uns Buonarroti alsbald, wenn wir nicht fürchten, ihm in's Gesicht zu schauen und uns über jene herkömmlichen Urtheile zu erheben, welche seit den Zeiten Vasari's bei uns im Umlaufe sind. Denn wohl darf man auf Michel Angelo anwenden, was der französische Dichter von einem andern Titanen, dem modernen Cäsar gesagt hat:

Cet homme étrange avait comme enivré l'histoire;
La justice à l'oeil froid disparut sous sa gloire![1]

Nun denn, entweder täusche ich mich sehr, oder unter allen hier angegebenen Gesichtspunkten bietet uns der Dichter der Göttlichen Comödie ein ganz verschiedenes und durchaus entgegengesetztes Schauspiel. Zunächst weit entfernt, wie Michel Angelo mit der hieratischen Tradition der christlichen Kunst zu brechen und die große Arbeit der vergangenen Generationen zu verschmähen, hat Dante aus dem, was das Mittelalter glaubte und ersann, gerade die Grundlagen seines unsterblichen Werkes gemacht. Er hat diesem Mittelalter die

---

[1] Victor Hugo.

Vorwürfe, Typen und Embleme entlehnt; er hat sich an seinen frommen Legenden, seinen volksthümlichen Erdichtungen, den Märchen seiner Troubadours und Trouveres begeistert; seine Dichtung ist die eigentlichste Epopöe jener denkwürdigen Zeit, deren Gefühle, Ideen, ja selbst scholastische Lehren sie wiedergibt. Nicht blos in seinen Einzelnheiten und Episoden, sondern in seinem Ganzen ist dieser wunderbare Bau aufgeführt aus einem Stoffe, der durch eine lange Reihe von Jahrhunderten vorbereitet war, aus den Stücken der schweren und primitiven Denkmäler des katholischen oder nationalen Gedankens, rohen und formlosen Steinen, die aber die Zauberhand eines Künstlers zu bilden, zu glätten und dann nach einem wunderbaren Plane an einander zu reihen verstand. Unser Ugo Foscolo hat zuerst im Anfang dieses Jahrhunderts hierauf aufmerksam gemacht; viele Gelehrte sind dann seinen Fußtapfen gefolgt und ein Franzose konnte einer sehr geistvollen Studie über diesen Gegenstand den ebenso pikanten als gerechtfertigten Titel „Göttliche Comödie vor Dante" geben.[1] In der That enthält diese und jene Legende vom heiligen Patricius oder vom heiligen Brandan, dieses und jenes Fabliau von Rutebeuf oder Houdan bereits die ersten Elemente der seitdem in den Terzinen mit feurigen Zügen entworfenen Gemälde; Sie finden dort bereits Seen mit siedendem Harze, Riesenbrunnen und ewige Stürme in der düstern Gehenna; man spricht Ihnen dort auch vom Berge des Fegfeuers und von der Sphärenmusik, wie von

---

[1] Siehe die Studie Charles Labitte's in der Revue des Deux Mondes vom 1. September 1842.

dem Glanz der Planeten im Aufenthalte der Seligen. Erinnern Sie sich, meine Herren, an die Ursprünge, welche der Dichter dem Doppelreiche zuweist, wohin jede menschliche Seele kommt, um ihre Sünden zu büßen oder sich von denselben zu reinigen? An dem Tage, sagt er, da der erste und schönste Engel sich gegen Gott empörte und vom Himmel herabgeschleudert wurde, wich die Erde vor Schauder zurück und sank unter den Füßen des fallenden Lucifer zusammen; in Folge dessen entstand die Kraterhöhlung der Hölle und erhob sich auf der entgegengesetzten Seite der Berg des Fegfeuers. In diesen Trichter hinabgestürzt, windet sich Satan unter ewigen Qualen; seine Engelsflügel, welche die Form häßlicher Fledermaus-Fittiche annahmen, bewegen sich fortwährend und erzeugen einen kalten Sturm, der aus diesem Theile des Abgrundes eine Eisregion macht; je mehr der Geist der Finsterniß sich bewegt, desto höher werden die Haufen von Eisflocken, die er um sich und die andern Verdammten der Caïna ansammelt. . . Welche Phantasie und welches Bild! Und doch befindet sich kein einziger Zug an diesem Bilde, der nicht eine Erinnerung oder ein Reflex der Ueberlieferungen vorausgegangener Zeitalter wäre! Freilich bedurfte es des Genius eines Alighieri, um so viele zerstreute Züge in einem einzigen Gemälde von unvergleichlicher Gewalt zu vereinigen. Sogar da, wo Dante sich von dem Hergebrachten entfernt und neue Wege sucht, verläßt er niemals ganz das Gebiet des Glaubens und Sinnens seiner Zeit. Er folgt z. B. nicht der volksthümlichen Vorstellung, welche im Himmel immergrüne Gärten und Paläste mit goldenen Säulen und Demant-Wänden anbrachte, an denen silberne Weihrauchkessel und

elfenbeinerne Harfen hängen: er erinnert sich lieber der gothischen Kathedralen, die gerade in jenen Jahrhunderten dem christlichen Boden entstiegen, mit ihren Portalen, auf denen die Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu sehen war, mit ihren Glasfenstern in den Seitenschiffen, auf welchen die Märtyrer und die Jungfrauen strahlten, mit ihrer großen leuchtenden Rose am Haupteingang, wo man gewöhnlich die neun Engelschöre um die Majestät Gottes erblickte. Schien doch diese symbolische Architektur in ihrer steinernen Sprache gleichfalls von dem dreifachen Königreiche zu sprechen, dessen Pforte der Tod erschließt! Dieser Architektur hat auch der Dichter den Gedanken entlehnt, die höchste Region des Himmels unter der Gestalt einer großen weißen Rose zu beschreiben, deren Blätter die Sitze der Auserwählten sind . . .

Marchese Arrigo.

In forma dunque di candida rosa
Mi si mostrava la milizia santa,
Che nel suo sangue Cristo fece sposa.[1]

Der Comthur.

Die gleich tiefe Achtung, wie für die christliche Ueberlieferung, legte Dante auch für die classische an den Tag, wie man dieselbe eben zu seiner Zeit kannte und verstand.

---

[1] Und also in Gestalt von weißer Rose
Darstellte sich mir die heil'ge Heerschaar,
Die sich in seinem Blut Christus vermählt hat.
(Parad. XXXI, 1—3.)

Die herrlichen Marmorgebilde, welche später der Schmuck des Belvedere wurden, lagen damals noch in der Erde vergraben, und die Griechen von Byzanz hatten noch nicht auf ihrer Flucht vor den türkischen Eroberern die glorreichen Denkmäler ihrer Literatur nach Italien gebracht. Der Dichter der Göttlichen Comödie hatte nur sehr verworrene Begriffe von der Ilias und Odyssee, obgleich er Homer den „poëta sovrano" nennt; aber er kannte Virgil, er hatte für ihn, wie übrigens das ganze Mittelalter, eine mystische, fast religiöse Verehrung. Er verdankte ihm, wie er sagt, „jenen schönen Stil, der ihm soviel Ehre erwarb" — und mehr als dies, er verdankte ihm seine ganze Begeisterung für das Alterthum, und fast seine ganze Kenntniß desselben. Gewiß war diese Kenntniß nicht immer durchaus stichhältig, und der Begeisterung fehlte es manchmal an Urtheil: ich gestehe zum Beispiel, daß ich mich nie mit der sonderbaren Idee versöhnen konnte, die Dante hatte, Cato von Utica in das Fegfeuer zu versetzen und ihm daselbst sogar die hohen Aemter eines Aufsehers und Einpeitschers der reuigen Seelen zu übertragen. Aber mit welcher unvergleichlichen Größe und Kraft hat er dafür die Gestalten eines Minos, eines Charon, eines Pluto zu zeichnen verstanden, welch schöne und originelle Anwendung hat er von dem symbolischen Lethestrome gemacht! Macaulay[1] hat sehr fein bemerkt, daß Dante der einzige moderne Dichter ist, bei welchem die Erinnerungen aus der griechischen Mythologie nicht einen kindischen oder pedantischen Eindruck machen; ganz im Gegentheil erwecke die Nennung jener classischen

[1] Criticisms on the principal Italian writers. Miscellaneous writings.

Namen in der „heiligen Dichtung" in unserem Geiste die unbestimmte und ergreifende Idee irgend einer geheimnißvollen, jeder Geschichte vorausgehenden Offenbarung, deren zerstreute Trümmer in dem Aberglauben und den Erfindungen alter Religionen niedergelegt seien. „Die Mythologie bei Dante," fährt der berühmte englische Kritiker fort, „scheint in die strengste und colossalste Form der ersten Zeitalter gegossen zu sein; man fühlt in derselben eher den Hauch eines Homer und Aeschylus, als denjenigen Ovid's und Claudian's." Jedenfalls ist sicher, daß kein anderes Werk des Mittelalters dem Alterthum einen so breiten und so hervorragenden Raum zugestanden hat, wie die Göttliche Comödie. Alighieri hat jene Vereinigung der classischen und christlichen Welt inaugurirt, welche der große Gedanke der Renaissance sein sollte, und welchen Michel Angelo allein nie zulassen mochte, trotz aller Bewunderung, die er für die alte Bildhauerei empfand, und trotz aller Begeisterung, die ihm die Divina Commedia einflößte.

Soll ich jetzt von der Treue sprechen, welche Dante bei den Schilderungen der Natur zu beobachten verstand, von dem merkwürdigen Relief, das er allzeit den Gegenständen der Geschichte zu geben bemüht war? Nun, seine Naturbilder sind ja ebenso berühmt durch ihren poetischen Glanz wie durch ihre strenge Genauigkeit, und die historischen Figuren in der Göttlichen Comödie bilden eine bewundernswerthe Reihe von Porträts, so lebendig, so individuell, wie sie nur jemals der Pinsel eines großen Meisters hingeworfen hat! Es ist sicher nicht diese florentinische Dichtung, wo Michel Angelo das Modell für die ideale Landschaft seines Pisaner Cartons oder

für die Phantasieköpfe der beiden Medici im Mausoleum von San Lorenzo gefunden hat: erinnern Sie sich nur an die Schilderung der Schlacht von Campaldino und des Todes Buonconte's im fünften Gesange des Purgatorio, denken Sie an die unzerstörbare Wirkung, an den plastischen Eindruck, den in Ihrer Seele jeder der von Alighieri heraufbeschworenen Schatten zurückgelassen hat! Dante empfindet so sehr das Bedürfniß, Alles zu charakterisiren und zu individualisiren, daß er sogar für seine zahlreichen Dämonen verschiedene Attribute und Sondernamen erfindet, die Namen Malebranche, Scarmiglione, Calacabrina, Graffiacane, Farfarello und Rubicante, die unsern guten Landino so vielen Schweiß kosteten. Um das Gedränge und das Hin- und Herwogen der Sünder in dem Kreise von Malebolge zu malen, wird er an die Menge in Rom erinnern, die an einem Jubiläumstage die Brücke zu St. Peter bedeckt; bei dem Fluße mit siedendem Erdpeche angelangt, in welchen die Verdammten untergetaucht werden, wird er das großartige Bild des Arsenals von Venedig entrollen, „wenn während des Winters das zähe Harz siedet, welches dazu dient, das beschädigte Holz neu anzustreichen"; er wird den Riesen Antäus mit der Carisenda vergleichen, dem schiefen Thurme von Bologna, „welcher immer einzustürzen bereit scheint, so oft eine Wolke über ihn hinstreicht"; dann wieder werden ihn die von Flämmchen eingeschlossenen Seelen an jene Leuchtkäfer (lucciole) denken lassen, die jeder Florentiner kennt und die wir eben jetzt auf dem Rasen vor uns leuchten sehen ... Ein ergreifender Gegensatz! Der Bildhauer und Maler von San Lorenzo und der Sixtina versetzt in eine unbekannte, für uns unberechen-

bare Region die wirklichsten Persönlichkeiten der profanen, die geläufigsten Typen der heiligen Geschichte; während der Dichter der Göttlichen Comödie uns das Jenseits so nahe als möglich zu bringen und sogar die Finsterniß der Hölle sichtbar zu machen sucht . . .

Dieses Jenseits hat Alighieri mit einer außerordentlichen Strenge und Genauigkeit gezeichnet und aufgebaut, mit jener Vorliebe für die mystischen Zahlen, mit jener Art „heiliger Geometrie", welche auch so vielen gothischen Architekten hochwichtig war. Seine unsichtbare Welt umfaßt drei Königreiche; jedes dieser drei Königreiche hat drei Abtheilungen und dreimal drei Kreise; die Dichtung selber ist ganz in Terzinen abgefaßt und besteht aus drei großen Theilen, deren jeder einem der drei Königreiche entspricht und sich in dreiunddreißig Gesängen entfaltet, — denn der erste Gesang des Inferno ist nur die allgemeine Einleitung zur ganzen Epopöe. Wenn ich auf diese wohlüberlegte und so consequent durchgeführte Symmetrie Gewicht lege, die manchmal in ihren Einzelnheiten, wie ich gerne zugebe, kindisch — man beachte z. B., daß der letzte Gesang jedes Theiles unabänderlich mit dem Worte stelle schließt — aber als Ganzes von einer großartigen Wirkung ist, so geschieht es, um zu zeigen, daß der Dichter vom Anfang an die genauen Maße seines begeisterten Werkes festgestellt und die Verhältnisse desselben berechnet hat:

E come quei che adopera ed istima,
Che sempre par che innanzi si provveggia.[1]

---

[1] Einem gleichend, welcher baut und abschätzt,
Bei dem man immer sieht, daß er voraus denkt.
(Inf. XXIV, 25—26.)

Und wer weiß, ob es nicht gerade diese voraus bedachte Anordnung, diese strenge Geometrie des Unendlichen ist, die allein es Dante gestattete, seinen Bau von der Grundlage bis zum Gipfel aufzurichten, und ihn mit seiner strahlenden Rose zu krönen? Das Mittelalter hat keine seiner riesigen Unternehmungen zu gutem Ende führen können: das heilige römische Reich ebenso wenig wie die Kreuzzüge, den Dom von Köln ebenso wenig wie die Summa des heiligen Thomas; die Göttliche Comödie ist eines der seltenen und großen Denkmäler, welche dasselbe uns ganz vollendet hinterlassen hat. Ich kenne in der Geschichte der Genies nichts, was sich Dante vergleichen ließe in seiner großmeisterlichen Sicherheit, in der ruhigen Entschlossenheit bei einer dichterischen Arbeit, die ein ganzes Leben in Anspruch nahm und Himmel und Erde umfaßte. Er schreitet gleichmäßigen Schrittes vom Anfang bis zum Ende seiner phantastischen Pilgerschaft; er erhebt sich von Strophe zu Strophe, von Kreis zu Kreis, ohne jemals in seinem Ausdrucke zu schwanken, ohne einen Augenblick an seiner Kunst zu zweifeln. Nur einmal gesteht er, daß

All' alta fantasia qui mancò possa. . .[1]

Aber dieses Geständniß macht er erst in der letzten Terzine seines letzten Gesanges, und angesichts der heiligen Dreieinigkeit! Wie unzählig dagegen sind ähnliche, wenn auch stumme Geständnisse in den Werken, in den Bruchstücken Buonarroti's? . . . .

---

[1] Hier ging der kühnen Phantasie die Macht aus. . .
(Parad. XXXIII, 142.)

Und wie sollte man nicht auch bei dieser Gelegenheit daran erinnern, daß Michel Angelo immer nur die menschliche Gestalt, und zwar in ihrem ausschließlich plastischen Sinne zum Vorwurf nimmt, und daß er immer, sogar in seinen Fresken Bildhauer bleibt, während Alighieri die ganze Schöpfung zu seiner Domäne macht und seine Mittel den verschiedensten Zweigen der Kunst entlehnt? Betrachten Sie nur, was ich etwa die Decorationen und die Requisiten in der Göttlichen Comödie nennen möchte, und bewundern Sie hier die zugleich verschwenderische und sinnvolle Vertheilung der Thier-, Pflanzen- und Gestirnwelt in den drei Königreichen des unsichtbaren Jenseits. Welche umständliche Zoographie in dem Inferno! welches unvergleichliche bestiarium, um einen geläufigen Ausdruck des Mittelalters zu gebrauchen! Von den allegorischen Thieren der selva selvaggia an bis zu den gesprenkelten Knoten Geryon's, „mit so mannigfaltigen Farben, wie sie Türken oder Tartaren nie in ihre Stoffe gewirkt," und bis zu den Fledermausflügeln Lucifer's spricht Ihnen Alles von einer Fauna, so mannigfaltig und phantastisch, wie kaum jemals eine menschliche Einbildungskraft sie erdacht. Welche anmuthige und wunderbare, natürliche und übernatürliche Flora hinwiederum im Purgatorio, vom „bescheidenen Schilf an, das plötzlich wieder aufblüht, wo es gebrochen" und womit Virgil die Lenden seines Gefährten beim Ausgang aus der Caïna gürtet, bis zu jenem zauberhaften Thal, wo die reuigen Seelen nach ihrem Prüfungstage ruhen, — jenem „Thal mit Kraut und Blumen, glänzender als Gold und feines Silber, Scharlachbeer und Bleiweiß, indisches Holz, hellleuchtend und klar, frischer Smaragd, den man nur

eben abbrach" — von jener Blumenwolke (nuvola di fiori) in den Händen der Engel, in deren Mitte Beatrice erscheint, bis zu den Bäumen des Lebens und des Wissens, die auf dem Gipfel des heiligen Berges ragen! [1] Im Paradiese endlich erfüllen die himmlischen Körper allein die unendlichen Räume; die Milchstraße, die Sterne und Planeten singen dort die Ehre Gottes und der Blick fällt allenthalben nur auf Strahlen und Licht . . . Und möchte man nicht auch sagen, der Dichter ändere ebenso selbst seine Manier und Kunstgattung, je nachdem er auf seiner mystischen Pilgerschaft von einem Königreiche zum anderen übergeht? Alles ist Drama, Handlung und Bewegung in dem düsteren Aufenthalte der Verdammten. Dann in den Kreisen der Reue haben die Seelen keine Hülle mehr: Bilder (intagli), „extatische Visionen" [2] ersetzen hier die belebten und ergreifenden Scenen des Höllenreiches. In dem „englischen Tempel" der Seligen verschwindet endlich sogar jenes „sichtbare Sprechen" [3] der Bilder und Visionen: das Ohr wird allein von Gesängen, Tönen und himmlischen Harmonien in Anspruch genommen; die verschiedenen Grade von Seligkeit in den lichten Sphären erscheinen wie die verschiedenen Töne einer und derselben Melodie. Die instinctive, unbewußte Verbindung von Akustik und Optik, die wir in unserer gewöhnlichen Sprache anwenden, indem wir z. B. vom Ton eines Gemäldes und der Farbenscala sprechen, diese Verbindung wird uns hier durch die durchdachteste und zarteste Poesie nahegelegt . . .

---

[1] Purgatorio I, 133—136; VII, 73—84; XXX und XXXII.

[2] Purgatorio X, 32, XV, 85, 86 u. s. f.

[3] Purgatorio X, 95.

Forschen Sie, meine Herren, in Ihren eigenen Erinnerungen, und Sie werden vielleicht finden, daß von den drei großen Theilen der göttlichen Trilogie die Hölle Ihnen vorzugsweise einen plastischen, das Fegfeuer einen malerischen, das Paradies einen musikalischen Eindruck hinterlassen hat.

Verfolgen Sie in solcher Weise das vergleichende Studium der beiden Meister, so werden Sie auch in der Kunst Michel Angelo's den vollständigen Abgang jenes symbolischen Elementes bemerken müssen, welches die Dante'sche Inspiration belebt, von allen Seiten durchdringt, und sowohl die Stärke wie die Schwäche derselben ausmacht. In dem Widmungsschreiben an den Can Grande della Scala nennt Alighieri selbst seine Dichtung polysensus: wirklich hat Alles in dieser Trilogie einen allegorischen, mystischen Sinn von der heiligen Geometrie an, nach welcher in derselben die drei Königreiche, jedes mit seinen neun Abtheilungen, construirt sind, bis zu den drei Gesichtern Lucifer's, dem satanischen Gegenstücke der heiligen Dreieinigkeit. Wendet doch der Dichter sogar auf Beatrice die mystische Combination jener Zahlen Neun und Drei an! In der Hölle, welche nur der Halbmond mit seinem bleichen Lichte erhellt, wird Gottes, des Heilandes, der heiligen Jungfrau nie anders als in Umschreibungen erwähnt: diese heiligen Namen treten nur vom Fegfeuer an mit der Sonne wieder auf; und so oft der Name CHRISTO an's Ende eines Verses zu stehen kommt, reimt er nur mit sich selbst in der folgenden Terzine.[1] Ich deute hier diesen

[1] Parad. XII, 71—73; XIV, 104—106; XIX, 104—106; XXXII, 83—85.

beständigen, allgemeinen Symbolismus blos an, dessen oft sehr gesuchten und gewundenen, ja unpoetischen Charakter ich im Uebrigen entfernt nicht bestreiten will. Man hat irgendwo,[1] und zwar sehr richtig bemerkt, daß sowohl die Philosophie wie die Poesie und die Architektur des Mittelalters an einem und demselben Uebel krankten: an der Spitzfindigkeit. Ich muß aber hinzusetzen, daß durch das großartige, consequente und zusammenhängende Ganze, welches sich unsern Augen in Werken wie die Summa S. Theologiae, der Dom von Köln oder die Göttliche Comödie darbietet, diese Spitzfindigkeit dennoch eine großartige und überwältigende Wirkung hervorzubringen nicht ermangelt. Die disjecta membra eines griechischen Monuments, seine Säulen, seine Capitäle, seine Metopen, seine Triglyphen sind einzeln ebenso viele vollendete und vollständige Kunstwerke, während die Einzelnheiten, die Verzierungen, die Schnörkel unserer gothischen Architektur uns, wie viele Dante'sche Terzinen, durch eine eckige, verwickelte, seltsam-phantastische Zeichnung abstoßen. Aber diese Einzelnheiten lösen sich schließlich doch als Masse in Harmonie, in eine ganze Symphonie „lebender Steine" auf; diese dünnen Stäbe, welche getrennt nur eine eitle Herausforderung des Gesetzes der Schwere zu sein scheinen, bilden schließlich doch starke Bündel und tragen einen fast luftigen Bau. So verlangt auch der hellenische Tempel immer einen heitern Himmel und eine leuchtende Sonne; sogar die Ruinen von Pästum und vom Parthenon sind nur schön unter den

---

[1] S. Renan's bedeutende Studie über die Kunst des Mittelalters in der Revue des Deux Mondes vom 1. Juli 1862.

glühenden Strahlen Phöbus Apollo's, während der Mondschein unsern spitzbogigen Kirchen so günstig ist, deren Unebenheiten er ausgleicht, deren gewaltige Linien er hervortreten läßt. Und ebenso finden wir besonders, wenn der Ausdruck erlaubt ist, in einer Mondschein-Stimmung, zu gewissen süßen und einsamen Dämmerungsstunden unseres Lebens einen unsagbaren Reiz an der Göttlichen Comödie. Sie scheint uns alsdann das Nigra sum sed formosa der biblischen Braut zuzuflüstern und uns wie in einem Traume, nach dem Beispiel der heiligen Lucia mit Dante, an ferne, unbekannte, wonnige Gestade zu versetzen, wohin bereits die Düfte Edens dringen. In solchen Augenblicken werden die Arena von Padua, das Gewölbe von Assisi, die Disputa des heiligen Sacraments, mit einem Worte die Gemälde, in welchen sich die Dante'sche Stimmung wiedergespiegelt hat, in derselben Weise Sie reizen und Ihnen einen ähnlichen Eindruck machen; aber verlangen Sie einen solchen Eindruck nicht von der sixtinischen Kapelle! Ich habe viele Tage eines schon langen Lebens mit der Betrachtung der Werke Buonarroti's zugebracht, und diese haben nie verfehlt, mich in Erstaunen zu versetzen, mich zu erschüttern und außer Fassung zu bringen; aber ich habe mich kein einziges Mal dabei ertappt, vor den Propheten oder dem Jüngsten Gerichte zu — träumen. Dazu war meine Seele allzu gewaltsam bewegt, die Augen allzu weit offen angesichts dieser seltsam mysteriösen, aber keineswegs mystischen Welt . . .

Ich schmeichle mir mit der Hoffnung, meine Herren, Sie messen mir nicht die widersinnige Absicht bei, mit der hier skizzirten Parallele irgend eine Frage des Vorrangs oder

der Ueberlegenheit zwischen zwei gleichermaßen außerordentlichen Genies aufzuwerfen: ich bemühe mich lediglich, jedes derselben in seiner souveränen Majestät anzuerkennen und den vielverbreiteten Irrthum zurückzuweisen, der ihnen eine Art Condominium in einem und demselben Reiche des Uebernatürlichen zuweist. Ist es denn nicht auch interessant, zu bemerken, daß der Schöpfer der Propheten und des Moses trotz seiner glühenden und immer so laut bekannten Bewunderung für den Sänger der Göttlichen Comödie, demselben dennoch keine Arbeit seines Meißels oder Pinsels gewidmet hat? Ist dies nicht wieder eine jener im Schicksale Buonarroti's so häufigen Antinomien, daß er einem Andern die Sorge überlassen hat, sich dieser frommen Pflicht zu entledigen und daß dieser Andere gerade sein großer Nebenbuhler im Vatican war, der Maler der Stanzen, quel povero di Raffaelo? Im Jahre 1519 allerdings, als man in Florenz eine Petition an den Papst unterzeichnete, um von ihm die Uebertragung der Asche Dante's in dessen Vaterstadt am Arno zu erbitten, da gab auch Michel Angelo seine Unterschrift her und erbot sich, „dem göttlichen Dichter ein würdiges Denkmal zu errichten"; aber er sollte diese Idee nie ausführen. Und jetzt, wenn Sie unter den Wundern, die uns die große Renaissance hinterlassen hat, das würdige Monument Alighieri's finden wollen, des göttlichen Dichters, der einen so unvergänglichen Einfluß in den Sphären der Kunst gehabt hat, so werden Sie nach der Camera della Segnatura Ihre Schritte lenken müssen. Dort werden Sie zweimal die Apotheose des Verfassers der Divina Commedia sehen: als Dichter, in der Freske des Parnasses neben Virgil, und als Theologe —

theologus Dantes — in der Freske des heil. Sacraments neben Savonarola, jenem andern Lieblingsmeister Michel Angelo's, den aber wieder Raphaël allein mit seinen Händen zu verewigen den Gedanken gehabt hat. Und wie edel kühn war dieser Gedanke, unter den Augen der Päpste und in ihrem eigenen Hause den begeisterten Mönch zu ehren, den Alexander VI. auf dem Scheiterhaufen als Ketzer umkommen ließ!

Ich habe im Vorübergehen den Einfluß Dante's in den Sphären der Kunst berührt; hiebei muß ich noch eine und zwar die letzte Bemerkung machen. Jener Einfluß zeigt uns ein sehr merkwürdiges Phänomen: er war bedeutsam auf dem Gebiete der Malerei, besonders im vierzehnten Jahrhundert, wie Giotto und diejenigen bezeugen, die am Campo Santo von Pisa gearbeitet haben; er war dagegen vom ersten bis zum letzten Tage gleich Null auf dem Gebiete der Poesie. Während Michel Angelo der Malerei und Bildhauerei der spätern Epoche eine ganz neue und wie ich glaube unheilvolle Richtung gegeben, hat Alighieri auf die Entwicklung unserer Poesie weder im guten, noch im schlimmen Sinne eingewirkt. Petrarca, Ariost, sogar Tasso haben sich darauf beschränkt, ihn mehr oder weniger zu preisen, ohne daß es ihnen je eingefallen wäre, sich an ihm zu bilden; erst seit Alfieri und unter der späteren Nachwirkung der romantischen Bewegung können wir bei unsern jetzigen Dichtern eine gewisse Dante'sche Ader wahrnehmen, die uns hier nicht zu beschäftigen hat. Ich beeile mich zu schließen, und mein Schluß ist, daß nicht dasselbe Geschick seinen verhängnißvollen und düstern Stempel diesen zwei unvergleichlichen Genies aufgedrückt hat — unvergleichlich nicht blos in Beziehung auf die Andern, sondern auch in

Beziehung auf sich selbst. Die Tragödie Michel Angelo's, wie sich die Frau Gräfin ausdrückt, sehe ich ganz in dem Künstler:

All' alta fantasia qui mancò possa;

aber die Tragödie Dante's ruht ganz sicher nicht in dem Dichter: man sollte sie vielmehr in dem Menschen suchen.

Die Gräfin.

In dem Menschen, gut! Aber der Mensch bei Alighieri ist ein so vielfacher! Denken Sie an den Welfen oder an den Ghibellinen? an den Bürger von Florenz oder an den italienischen Patrioten? an denjenigen, der den Ruhm des Katholicismus besungen, oder an denjenigen, der die Verdorbenheit des heiligen Stuhls gegeißelt hat?

Der Comthur.

Diese Frage kann ich nicht beantworten, gnädige Frau, da ich die Göttliche Comödie immer nur vom Standpunkte der Kunst studirt habe, hier aber die Theologie, die Philosophie und Geschichte zu Rathe gezogen werden müßten. Nur um einem ebenso bestimmten wie liebenswürdigen Befehle zu gehorchen, bin ich in diese ganze Erörterung eingetreten; sie war leider sehr lang und ich wußte, daß sie nur von sehr geringem Nutzen sein könne; aber Sie haben es verlangt, gnädige Frau,

Discolpi me, non potert'io far niego.[1]

[1] Entschuldige mich: Dir kann ich Nein nicht sagen.
(Purgatorio XXV, 33.)

Die Gräfin.

Und ich werde mit unserem großen Dichter antworten:

... Maestro, il mio veder s'avviva
Sì nel tuo lume, ch'io discerno chiaro
Quanto la tua ragion porti, o descriva.[1]

Ihre Rede hat auf die Dantefrage mehr Licht geworfen, als Ihre Bescheidenheit zugeben möchte, Herr Comthur, und Ihre Gedanken über Michel Angelo haben mir ganz neue Ausblicke eröffnet. Ich werde Ihnen mein ganzes Leben lang dafür verpflichtet und dankbar sein. Und Ihr Alle, meine lieben Freunde, die ich gespannt an den Lippen unseres vortrefflichen Meisters hängen sah,

O voi, ch' avete gl'intelletti sani[2]

vereinigt Euch mit mir in dem Ausdrucke aufrichtigen Dankes.

Die ganze Gesellschaft erhob sich, und Einer nach dem Andern drückte dem erschöpften Greise die zitternde Hand. Es trat sogar ein Augenblick der Rührung ein, deren man Leute von so vornehmer Welt nicht hätte für fähig halten sollen. Aber der Vicomte Gérard rief die Freunde alsbald zur Ordnung zurück, indem er scherzhaft bemerkte:

[1] . . . Meister, mein Gesicht belebet
Sich so in deinem Licht, daß klar ich schaue,
So viel mir dein Gespräch beweist oder schildert.
(Purgatorio XVIII, 10—12.)

[2] O Ihr, die Ihr gesunde Sinne habet...
(Inferno IX, 61.)

— O voi, ch' avete gl'intelletti sani,

was in ehrlicher Prosa sagen will: O ihr, die ihr ein wenig gesunden Menschenverstand habt, bedenkt, daß wir schon lange die regelmäßigen Stunden unserer Abendgesellschaften überschritten haben, und daß gewisse schöne Augen nach Schlaf verlangen. Laßt uns von unserer liebenswürdigen Wirthin Abschied nehmen und ihr wünschen, sie möge nicht allzu schwer von dem Jüngsten Gerichte oder von den Graffiacani und Rubicanti des göttlichen Alighieri träumen.

II.

Beatrice und die Liebespoesie.

INHALT. — Zweifel an der Leidenschaft Dante's für Beatrice. — Liebesschwächen Alighieri's. — Bezeichnende Haltung des Dichters in den verschiedenen Kreisen der Hölle und des Fegefeuers. — Geständnisse und Reue. — Künsteleien und Spitzfindigkeiten der „Vita nuova". — Allgemeiner Charakter der Liebespoesie der Italiener. — Galanterie, Tändelei und Unnatur. — Empfindsamkeit und Mangel jeder sittlichen Energie. — Verliebte Dienstbarkeit und Verkehrung der Rollen und Geschlechter. — Systematische Unbestimmtheit der Zeichnung und völliger Mangel des Reliefs in den Gestalten der Donne gentili. — Die Beatrice der Sonette und die Beatrice der Terzinen. — Die Liebespoesie der Italiener stammt in gerader Linie von der provençalischen Literatur ab. — Allgemeiner Charakter des gay saber und der ritterlichen Galanterie. — Dante Schüler der Troubadours. — Was die Poesie der Troubadours bei der Verpflanzung auf den italienischen Boden verloren hat. — Excurs über Gattung und Rhythmus in der Dichtung. — Was sie dabei gewonnen hat: Den Kunstsinn. — Wahre Bedeutung Petrarca's. — Petrarca als Befreier der Geister und erster moderner Mensch. — Petrarca und Voltaire. — Petrarca als Dichter der Liebe. — Wahrheit und Dichtung. — Was dauerhaft an der Liebespoesie der Italiener ist. — Die dramatische Kunst im Gegensatz zur Liebespoesie. — „Romeo und Julie" Shakespeare's. — Dante's Platz in der Poesie der Liebe. — Die Vita nuova und die ritterliche Liebe. — Die Göttliche Comödie und die platonische Liebe. — Dante, ein poetischer Newton der übernatürlichen Welt: System der allgemeinen Anziehung. — Bekenntniß einer sündigen Seele: Das große Jubiläum des Jahres 1300. — Häufige Bekehrungen der Troubadours und ihre Verwünschungen gegen den „Liebeswahn". — Originalität der Dante'schen Bekehrung: Combination der platonischen Idee von der Liebe mit der katholischen Idee von der Gemeinschaft der Heiligen. — Merkwürdige Lücke in der Dante'schen Theologie. — Beatrice in der Rolle des Schutzengels, der himmlischen Führerin und Auslegerin der heiligen Dogmen. — Liebe und Licht. — Die Donna gentile und die Donna di virtù.

Cara contessa, — sagte am andern Tage der Marchese Arrigo, sobald die Hausfrau das Zeichen zur gewohnten Plauderei gegeben, — cara contessa, ist es mir gestattet, an die letzte Sitzung — um mich der unerquicklichen Sprache unserer hochansehnlichen Schwätzer vom Monte Citorio zu bedienen — eine Bemerkung zu knüpfen? Warum, gnädige Frau, haben Sie gestern, als Sie die verschiedenen Menschen in Alighieri — den Dichter, den Gläubigen, den Denker, den Politiker — aufzählten, wie mit Absicht den empfindsamen und liebenden Menschen übergangen? Die Liebe hat doch, will mich dünken, eine ziemlich große Rolle im Leben und Wirken dieses außerordentlichen Genies gespielt, das von sich selbst sagen konnte:

I' mi son un che, quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando.[1]

---

[1] . . Ich bin so Einer, welcher,
Wenn Liebe hauchet, schreibt, und wie es innen
Gesagt mir wird, so schreibe ich es nieder.
(Purgatorio XXIV, 52—54.)

Und kennt und feiert ihn nicht gerade unter diesem Zeichen das allgemeine Gefühl, der Instinct der Völker, der so selten trügt? Befragen Sie diesen Volksinstinct: er weiß fast nichts von der Schlacht von Campaldino, noch von den Gewaltthätigkeiten Donati's, und er kümmert sich blutwenig um die Scholastik des heil. Thomas und um die Politik Bonifacius' VIII.: für ihn ist Dante zuerst und vor allem der Geliebte der Portinari. Warum dieses allgemeine Urtheil nicht annehmen, warum die Tragödie Dante's anderswo suchen als in dem, was an uns Allen tragisch ist?..

Die Gräfin.

O, Marchese, nehmen Sie die Leidenschaft Dante's für Beatrice wirklich ernst?

Vicomte Gérard.

Sie entsetzen mich, gnädige Frau, durch eine solche Frage, was sage ich, durch eine solche Blasphemie! Wie, ob wir die Leidenschaft Dante's für Beatrice ernst nehmen? Großer Gott! Da ist einer der erhabensten Geister, eines der edelsten Herzen, auf welche unsere Menschheit stolz sein durfte; er glüht seit seinen zarten Kindesjahren von der reinsten Flamme für ein junges Mädchen, dem ich alle Reize der Welt zugestehe. Er macht aus ihr sein Idol und seine Gottheit; sie wird die Seele seiner Seele, der einzige Gegenstand seiner Gedanken, seiner Freuden, seiner Leiden und seiner Inspirationen. Er feiert sie, so lange sie auf dieser Erde weilt, er preist sie, nachdem sie hingeschieden; er macht ihren Namen unsterblich

und errichtet ihr ein Denkmal, wie es kein Alexander, kein Cäsar und kein Napoleon gehabt... Und dies alles wäre noch nicht hinreichend? Dies Alles würde nicht genug beweisen? Wessen bedarf es noch, o Ihr Frauen, unseres Lebens Lust und Qual, wessen bedarf es noch, um Euch von der Aufrichtigkeit unserer Gefühle zu überzeugen?

Die Gräfin.

Spotten Sie, so viel Sie wollen, mein Herr Diplomat, Sie werden meinen gesunden Menschenverstand nicht irreführen. Seien wir aufrichtig, und stellen wir die Thatsachen ohne Rückhalt fest! Dante verliebt sich in die Portinari im Alter von neun Jahren: eine überraschende Frühreife, aber diese poetische Licenz mag noch hingehen. Er sieht sie und besingt sie; er spricht zum ersten Mal mit ihr als Achtzehnjähriger, und er fährt fort, sie zu besingen; sie heiratet einen Anderen, ohne daß er darüber betrübt oder auch nur erzürnt wäre, und sein Lied erhebt sich zur höchsten Begeisterung; sie stirbt, und wehklagend geht er hin und nimmt ein Weib. Er führt die Gemma Donati in dem nämlichen Jahre heim, das auf den Tod Beatrice's folgt...

Vicomte Gérard.

Er hat sich verheiratet!.. Hört und vernehmet den ungeheuerlichen Verrath Alighieri's! Der Unglückliche, er hat sich nicht blos verheiratet, sondern er hat sogar sechs oder sieben Kinder gehabt. Und wenn ich nun fragte: Was wollten Sie, daß er thue? so würde man mir gewiß mit dem Qu'il

mourût des alten Horatius unseres alten Corneille antworten ... Ei, wie echt weiblich ist dies gedacht, und wie genial war mein Freund Dumas d. J., als er eine seiner großen Damen sagen ließ: „Wie, mein Herr, Sie haben mich geliebt, Sie sind nicht daran gestorben, und Sie wollen, daß ich mit Ihnen spreche? ...“

Die Gräfin.

Hüten Sie sich, Vicomte, daß Ihre Keckheiten Ihnen nicht eine verdiente Strafe zuziehen! Ich dürfte nur Ihre Worte einer gewissen Dame meiner Bekanntschaft wiederholen und sie erkennen lassen, wie natürlich es Ihnen scheint, zu gleicher Zeit die Liebe und die Ehe in einem Gespann two hands zu führen. O, die Männer! Unerbittlich streng uns gegenüber, und unverschämt nachsichtig gegen sich selbst, ja, so seid Ihr Alle, den göttlichen Alighieri nicht ausgenommen, der, selbst ein treuloser und flatterhafter Gatte, die arme Marchesa d'Este brandmarkt, weil sie zum zweiten Male heiratete, und sie vom Himmel herab durch ihren Mann in einer Sprache niederschmettern läßt, die keine Frau wiederholen kann ...

Marchese Arrigo.

Per lei assai di lieve si comprende,
Quanto in femmina fuoco d' amor dura,
Se l' occhio o il tatto spesso nol raccende.[1]

---

[1] An ihr ersieht man leicht: wie lange Flamme
Der Liebe währt beim Weibe, wenn nicht Auge
Sie und Berührung öfter neu entzündet!
(Purgatorio VIII, 76—78.)

Der Akademiker.

Wir müssen dem Dichter der Göttlichen Comödie wenigstens so viel Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er aus seinen Liebesschwächen nie ein Geheimniß gemacht hat, und daß seine sittenstrengen Commentatoren allein, Dante zum Trotz, ihm hartnäckig den Tugendpreis zusprechen. Schon in der Vita Nuova gesteht er, daß er kurz nach dem Tode Beatrice's auf dem Punkte war, Trost bei einer gentil donna zu finden, welche „von ihrem Fenster herab" seine Züge mit so viel Mitgefühl beobachtete, daß ihm „alles Mitleid in ihr allein zu wohnen schien". An diese Dame sind sogar die vielleicht schönsten und rührendsten Sonette der ganzen Sammlung gerichtet, und man braucht sie nur mit einem Geiste zu lesen, der nicht an Formeln klebt, um sich zu überzeugen, daß diese mitfühlende Dame wirklich ein Weib aus Fleisch und Blut war, nicht eine Allegorie der Philosophie, wie so viele Gelehrte auf Grund einer dunklen Stelle des Convito annehmen. Ein Brief, den er in den ersten Jahren der Verbannung, wahrscheinlich 1307, geschrieben, spricht von den Verheerungen, die in seinem Herzen eine andere Leidenschaft für eine Dame aus Casentino angerichtet. Diese Liebe, sagt er, hat alle anderen Gefühle in seinem Busen „zerstört, vertrieben und in Fesseln gelegt", ihm „seinen freien Willen" geraubt, und den „lobenswerthen Entschluß, den er gefaßt, den Frauen zu entsagen", vernichtet. Mit fünfzig Jahren erlag er noch den Reizen einer neuen Zauberin, der Gentucca von Lucca, und im Fegefeuer, einige Schritte von jenem irdischen Paradies, wo er seine Beatrice wiedersehen soll, läßt

er sich von einer sympathischen Seele weissagen, daß die schöne Lucchesin ihm noch eine Stadt theuer machen werde, der so Viele Uebles nachreden . . .

Vicomte Gérard.

Traun, der Gedanke ist originell, sich so von einer guten Seele im Fegefeuer bei dem Gegenstand seiner Flamme auf Erden empfehlen zu lassen; das weckt beinahe die Lust, die Reise Dante's in die andere Welt zu wiederholen . . . .

Abbate Dom Felipe.

Ich möchte es Ihnen nicht rathen, lieber Herr; Sie würden große Gefahr laufen, nicht über das erste der drei Reiche hinauszukommen, und namentlich nicht über den Kreis der Lästerer.

Der Akademiker.

Wie kann man auch den überwiegend irdischen und fleischlichen Sinn der Vorwürfe mißverstehen, die Beatrice an ihren einstigen Geliebten in dem Augenblicke richtet, da sie ihn auf dem Gipfel des Fegefeuers wiedersieht! In jenen zwei herrlichen Gesängen des Purgatorio, dem 30. und 31., die man gemeinhin die „Beichte Dante's" nennt, hat der Dichter mit einer wunderbaren und vielleicht nirgends sonst übertroffenen Kunst verstanden, unaufhörlich die Wirklichkeit und das Gleichniß, das Urbild und das Abbild, die äußere Wahrheit und das Symbol zu vermischen und zu verschlingen, und

er hat daraus ein schimmerndes, in Allegorien und Thatsachen wechselndes Gewebe gewirkt. Beatrice ist allerdings die Donna di virtù, „durch welche das Menschengeschlecht sich über die irdischen Dinge erhebt,"[1] sie ist die Verkörperung der göttlichen Kenntniß und des höchsten Wissens; aber sie hört damit nicht auf, auch die Portinari zu sein, „die alte Flamme und die alte Liebe". Wenn sie ihn ihre „zweite Schönheit, die den Menschen verborgen ist", sehen läßt,

La seconda bellezza che tu cele,[2]

so erinnert sie doch dabei auch, daß weder Natur noch Kunst jemals einen Reiz geschaffen, dem schönen Leibe vergleichbar, der sie einst eingeschlossen, und der „heute nur noch ein verstreuter Staub ist". Und sie fährt fort in diesem Sinne und macht ihrem Geliebten den beschämenden Vorwurf, daß er nicht bei den „ersten Stacheln der trügerischen Dinge" seine Blicke zu ihr zu erheben vermocht, daß er im Gegentheile so oft „seine Fittiche zusammengefaltet habe, um da unten einen neuen Pfeil eines Mädchens zu erwarten".

Marchese Arrigo.

Mai non t' appressentò natura ed arte
Piacer, quanto le belle membra in ch' io
Rinchiusa fui, e che son terra sparte.

E se il sommo piacer sì ti fallio
Per la mia morte, qual cosa mortale
Dovea poi trarre te nel suo disio?

---

[1] Inferno II, 76—77.
[2] Purgatorio XXXI, 138.

Ben ti dovevi, per lo primo strale
Delle cose fallaci, levar suso
Diretr' a me, che non era più tale.

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
Ad aspettar più colpi, o pargoletta,
O altra vanità con sì brev' uso.

Nuovo augelletto due o tre aspetta;
Ma dinanzi dagli occhi de' pennuti
Rete si spiega indarno, o si saetta.[1]

Der Akademiker.

Dürfte ich noch eine letzte Bemerkung machen? Es ist von einem besonderen Reiz, in der Göttlichen Comödie den Grad des persönlichen Mitgefühls wahrzunehmen, den der Dichter gegenüber den verschiedenen Leiden der menschlichen Natur zeigt, deren ergreifendes und düsteres Bild er vor uns

---

[1] Nie zeigete Natur, nie Kunst dir Wonne,
Den schönen Gliedern gleich, in die ich ehemals
Verschlossen war, die nun verstreuter Staub sind.

Und trog dich dergestalt die höchste Wonne
So durch mein Scheiden, welch' ein sterblich Wesen
Sollte dich noch in seine Sehnsucht locken?

Wohl solltest du schon bei dem ersten Pfeilschuß
Der trügerischen Ding' empor dich richten,
Zu mir gekehrt, die nicht mehr sterblich lebte.

Nicht sollt' er dir die Flügel niederlasten,
Mehr Pfeile zu erwarten, oder Mädchen,
Und andre Eitelkeit so kurzen Brauches.

Ein junges Vöglein, zwei auch drei verharrt es;
Doch vor den Augen des bereits geschwingten
Wird Netz umsonst verspannt und Pfeil verschossen.
(Purgatorio XXXI, 49—63.)

entrollt; es läßt sich daran leicht erkennen, daß Dante einen im Innersten nachklingenden und pathetischen Antheil an den Schmerzen und Peinigungen der Verworfenen oder der Reuigen nimmt, besonders da, wo sein Gewissen sozusagen herausgefordert und aufgerüttelt wird, bei jenen Scenen, mit Einem Worte, die ihm die Leidenschaften und Laster vergegenwärtigen, deren Stacheln er in seinem eignen Busen spürt. Nichts ist in dieser Beziehung bezeichnender als eine gewisse Stelle im Purgatorio,[1] wo der Dichter, sich in dem Kreis der Neidischen befindend, versichert, sein Aufenthalt nach dem Tode an diesem Orte werde nicht von langer Dauer sein; er fürchte weit mehr die Qualen da unten — tormento di sotto — das heißt des Kreises, wo die Stolzen büßen. Eine Natur, wie diejenige Alighieri's, konnte sich allerdings über das kleinliche Gefühl des Neides erhaben nennen, aber sie war gewiß nicht frei von Stolz, und mit gedrücktem Herzen — l'anima carca — bekennt der Dichter, die Region der Hochmüthigen durchschritten zu haben. Wir würden aber auch nicht irre gehen, wenn wir ebenso einen persönlichen Accent und eine Art Gewissensbiß erkennen wollten in der außerordentlichen Bestürzung Dante's beim Anblick derjenigen, die durch Zorn gesündigt haben, oder in der Röthe, die sein Gesicht bedeckt, da wo ihn Virgil tadelt, daß er sich allzusehr in den Scheltworten und Schimpfreden gefalle, welche die elenden Verdammten einander entgegenschleudern.[2] Wie fein ist hier die Lection, die sich in solcher Weise von seinem sanften Meister derjenige selber geben läßt, der dem Groll so feurige Zungen zu verleihen, der Schmähung

[1] XIII, 133—138.

[2] Inferno XXX, 130 ff.

solchen Stempel des Erhabenen aufzudrücken verstanden hat! Nirgends jedoch erscheint uns die Ergriffenheit des Dichters größer, die Beklemmung seiner Seele tiefer und schmerzlicher, als in den beiden Kreisen der Hölle und des Fegefeuers, wo die Verirrungen des Fleisches gestraft werden; er wird ohnmächtig im ersten dieser Kreise und bricht zusammen „wie ein todter Körper, der fällt"; im zweiten überwältigt ihn ein unbeschreiblicher Schrecken und er wird „wie Einer, den man in sein Grab legt".[1] Nirgends, ich wiederhole es, bricht die Angst des mystischen Pilgers so mächtig hervor, wie in diesen Regionen und deutet uns in solch packender Weise gleichsam eine herzzerreißende Einkehr in das eigene Innere, ein mehr noch rührendes als discretes Geständniß an . . . Wir wollen, denke ich, nachsichtiger sein als der derbe Boccaccio, der in seinem „Leben Dante's" unumwunden von einem zügellosen Hange zur Ueppigkeit spricht;[2] wir wollen unsern Ausdruck mildern, und von dem Dichter nur sagen, was er selbst von dem schönsten, herrlichsten Helden der Ilias gesagt hat:

Che con Amore al fine combatteo.[3]

Der Pole.

Ich würde Dante gern alle seine mehr oder weniger kleinen Liebessünden verzeihen, wenn nur seine große Liebe

---

[1] Inferno V, 242; — Purgatorio XXVII, 15.

[2] Tra cotanta virtù, tra cotanta scienza, quanto dimostrato è di sopra essere stato in questo mirifico poeta, trovò ampissimo luogo la lussuria; e non solamente ne' giovanili anni, ma ancora ne' maturi.

[3] Der bis an's Ende mit dem Amor kämpfte.
(Inferno V, 66.)

für die Portinari weniger Ziererei und Unnatur an sich hätte. Just diesen Morgen habe ich wieder die Vita Nuova gelesen, und ich gestehe, daß ich diesmal wie schon früher trotz allem guten Willen nur den Eindruck eines erkünstelten Werkes empfangen habe, das mehr dem Kopf als dem Herzen entsprungen ist. Gleich beim Beginn, welche Umschweife und Klügeleien! Der Dichter hat einen Traum gehabt: er hat sein eigenes Herz lichterloh brennend gesehen, verzehrt von einer schlafenden Schönen, die leicht bedeckt mit einem blutrothen Kleide von dem gebieterisch und fürchterlich anzusehenden Amor in den Armen gehalten wurde, — und er erbittet die Deutung dieses Traumes von seinen Brüdern in Apollo, die nicht verfehlen, ihm in besonderen Sonetten zu antworten. Müssen Sie hiebei nicht eher an einen Wettbewerb bei Sängerfesten, an einen concours de Jeux Floraux denken, als an das erste Aufblühen einer wahren und tiefen Leidenschaft in einer jungfräulichen und unbefangenen Seele? Wo bleibt die instinctive Zurückhaltung, die unbewußte Scham, der verhaltene unarticulirte Schrei: jener ergreifende Reiz einer jeden ersten Liebe, die sich zugleich offenbart und verbirgt? Sie werden davon weder hier noch in der Folge der Gedichte etwas finden, wo der so junge und schon so durchtriebene Liebende, um die Aufmerksamkeit abzulenken, sich anstellt, als ob er ein anderes Fräulein besinge, und um sein Spiel noch besser zu verbergen, in einer Sirvente die Reize der sechzig schönsten Frauen von Florenz preist, sie alle wiederholt bei ihren Namen nennend, wobei „durch einen wunderbaren Zufall" in der Aufzählung der Name Beatrice's stets als der neunte wiederkehrt . . .

So geht die Erzählung fort durch unendliche, unfaßbare Geschrobenheiten und Deuteleien, durch Strophen voll von Klang und leer an Thatsachen, ohne daß man in der immer einheitlichen Melopöe die geringste Abwechslung im Ton, den Uebergang von Dur in Moll verzeichnen, ohne daß man z. B. den Augenblick wahrnehmen könnte, wo das leidenschaftlich geliebte Mädchen die Frau eines anderen wird; nur der Tod Beatrice's bringt eine Modulation in das bis dahin einförmige Thema. Gewiß liegt ein wahrer und rührender Accent in dem Ausrufe Dante's, daß nach diesem Tode Florenz ihm eine entvölkerte Stadt scheine. Quomodo sedet sola civitas plena populo! ruft er mit dem Propheten der Bibel aus; wie schade nur, daß der Dichter dies Alles sagen zu müssen glaubt in einem Schreiben, das er an „die Fürsten und Großen der Erde" richtete, um ihnen das Unglück mitzutheilen, das ihm widerfahren. Und wie verhängnißvoll wird hier die Rhetorik für unsere Rührung, da sie eben sich Luft zu machen im Begriffe ist! Nicht minder zerstört mir das bedenkliche Abenteuer mit der gentil donna, mit der mitfühlenden und viel zu eifrig aufgesuchten Nachbarin den Eindruck der folgenden Sonette, wo der Schmerz über einen Verlust sich aushaucht, den man einerseits als unersetzlich verkündet, und für den man uns andererseits, käme nicht ein neuer Traum dazwischen, den Ersatz so nahe zeigt! Was soll man endlich von dem peinlichen und schwerfälligen Commentar sagen, der alle diese poetischen, schon an sich so wenig natürlichen, mit so großer Mühe ausgearbeiteten Blumen überwuchert, umschlingt und erdrückt? Was von der ebenso seltsamen als kindischen Exegese, welche jedes Wort ausknetet, jeden Augenblick Wunder ruft und

z. B. einen so ungewöhnlichen Sinn mit der Zahl Neun verknüpft! Er hat seine Geliebte das erste Mal im Alter von neun, das zweite Mal in demjenigen von achtzehn, das heißt zweimal neun, Jahren getroffen; der Name Beatrice ist stets als der neunte in dem Sirvente über die sechzig schönen Damen wiedergekehrt; sie ist gestorben, da das Jahrhundert neunmal den Umlauf von zehn Jahren (1290) vollendet hatte, und zwar in dem Monat, welcher der neunte des — jüdischen Kalenders ist! „Also," schließt der Liebende, „war Beatrice eine Neun, das heißt ein Wunder, dessen Wurzel nichts anderes als die heilige Dreieinigkeit: drei, multiplicirt mit sich selbst, ohne fremde Zuthat, gibt ja die Zahl Neun . . ." Man mag so viel man will auf die Neigungen der Zeit, den mystischen Geist des Jahrhunderts hinweisen, ich werde niemals einen Herzenston in einer solchen Zifferspielerei finden können.

Marchese Arrigo.

Aber, lieber Freund, alle Liebesdichter sind gelegentlich auf die Sonderbarkeit verfallen, an der sie bei dem Verfasser der Vita Nuova so großen Anstoß nehmen; Petrarca selbst . . .

Der Pole.

Mit Verlaub, Marchese, wir wollen doch Dante hoch genug achten, um hier nicht jenen schrecklichen Rhetor anzuführen, der sich Petrarca nennt . . .

Marchese Arrigo.

O, der Barbar, der Bilderstürmer! Da sieht man, daß Sie nicht sind

Del bel paese là dove il *si* suona. . . .[1]

Der Pole.

Natürlich, man muß als Italiener geboren sein, um Petrarca zu würdigen, wie man, den Franzosen zufolge, das Licht der Welt am Ufer der Seine oder Loire erblickt haben muß, um Corneille und Racine richtig zu schätzen — was beiläufig bemerkt, noch nie Franzosen oder Italiener abgehalten hat, ihr maßgebendes Urtheil nicht blos über Shakespeare und Goethe, sondern auch über Homer, Sophokles und Aristophanes, mit Einem Wort über Dichter zu fällen, die ihnen gewiß unendlich fremder sind, als in unseren Tagen ein Petrarca oder Corneille einem Gebildeten welches Landes immer sein können. Es wird mir aber wenigstens gestattet sein, mit Bezug auf den Verfasser der Rime die nämliche Frage an Sie zu richten, welche die Frau Gräfin bezüglich Dante's zu stellen den Muth gehabt hat: Nehmen Sie denn die Leidenschaft Petrarca's für Laura wirklich ernst? Ich spreche nicht von einer Jugendempfindung, die lebhaft und wahr sein konnte; aber soll man denn glauben, der Sänger von Vaucluse habe sein ganzes Leben lang von der nämlichen, reinen und un-

---

[1] Vom schönen Lande, wo das Si ertönet.
(Inferno XXXIII, 80.)

getrübten Flamme für eine allmälig zur ehrbaren Matrone gewordene Mutter von elf Kindern geglüht? Petrarca hat Laura geliebt, wie er Italien, die Freiheit, Rienzi und so viele andere schöne Dinge geliebt hat, als Vorwand, um Verse zu reimen und Phrasen zu feilen. Weit geschickter als der arme, ehrliche Dante, hat er sich darauf verstanden, über die Unterdrückung Italiens zu weinen, ohne mit den verschiedenen kleinen Tyrannen zu brechen, die dasselbe aussogen, gegen die Verdorbenheit des Papstthums, das „Babel des Westens", zu donnern, ohne die fetten Pfründen des Hofes von Avignon einzubüßen, und die christliche Welt mit Bewunderung für seine beständige Liebe zu einer verheirateten Frau zu erfüllen, während er doch geweihter Priester, Canonicus von Lombez und nebenbei auch Vater mehrerer Bastarde irgend einer ungenannten Geliebten war.

O wie grausam sind manchmal die Gelehrten in ihrer Götzendienerei, und wie haben sie namentlich ihrem angebeteten Petrarca geschadet, indem sie gewisse Documente veröffentlichten, in denen wir die merkwürdige Herkunft seiner natürlichen Kinder, die noch merkwürdigere Herkunft seiner geistigen Kinder, jener so mühselig und sorgfältig ausgearbeiteten, so gefeilten und wieder gefeilten Rime verfolgen können! Da sehe ich just auf dem Bücherrahmen das jetzt so seltene Werk Ubaldini's[1] und die Saggi von Foscolo; erlauben Sie, daß ich Ihnen eine einzige Seite, jenes Blatt vorlese, auf dem Petrarca eigen-

[1] Le Rime di M. Francesco Petrarca, estratti da un suo originale. Roma, MDCXLII. — Ugo Foscolo, Saggi sopra il Petrarca. Beide geben Auszüge nach den Handschriften Petrarca's in der vaticanischen Bibliothek.

händig verzeichnet hat, unter welchen Mühen und Schwierigkeiten er ein einziges kleines Sonett zur Welt förderte:

> Ich habe dieses Sonett mit Gottes Hilfe am 10. September beim Aufgang der Sonne, nachdem ich mein Morgengebet verrichtet, begonnen. — Ich werde diese zwei Verse, indem ich sie singe, umformen und ihre Ordnung umkehren müssen. Drei Uhr Morgens, 19. October. — Dies gefällt mir. 30. October, Zehn Uhr Morgens. — Nein, das gefällt mir nicht. 20. December Abends. — Ich muß nochmals darauf zurückkommen, man ruft mich zum Essen. — 18. Februar gegen neun Uhr: Jetzt geht es, doch ich werde nachsehen müssen . . .

Im Alter von vierundsechzig Jahren, am 29. Mai 1368, wie er neuerdings sorgfältig mit eigener Hand verzeichnet, erhebt er sich in einer schlaflosen Nacht, um ein fünfundzwanzig Jahre vorher auf den Handschuh Laura's verfaßtes Gedicht umzuarbeiten! . . . Da soll man an die „Liebeswuth" glauben, von der Petrarca sagte, daß sie ihn verzehre, und von der sein Herz in begeisterten Versen überfloß! Da soll man auch an die Leidenschaft Tasso's für Leonore glauben, nachdem man von einer gewissen Kriegslist erfahren, welche die Prinzessin selber dem Dichter anrieth, um Donna Bendidio zu umwerben, ohne den Verdacht des Cavaliere Pigna zu erwecken!

Und warum soll ich in meinem barbarischen Freimuth nicht ganz mit der Sprache herausrücken und Ihnen offen gestehen, daß die wahre Leidenschaft, die ehrliche große Leidenschaft mir fast immer Ihrer Liebespoesie, sogar derjenigen Ihrer größten Genies abzugehen scheint? Ich finde in ihren Sonetten und Canzonen viel Kunst, noch viel mehr Künstelei, aber sehr wenig tiefes und aufrichtiges Gefühl. Tasso spielt mit den Worten Leonore und le onore, wie Petrarca mit Laura und lauro, wie Dante mit der Zahl Neun bei

Beatrice spielt: alle spielen mit dem Feuer, von dem es heißt, daß es sie verzehre; alle gefallen sich und bespiegeln sich in ihrem Schmachten, in ihrem Schmerz und in ihren Thränen. Es ist im Grunde ein sehr nobles, ein sehr anständiges Leiden, dieses Liebesweh — male d'amor — über das Ihre Dichter fortwährend klagen, etwa wie es die Lebemänner über ihre Gicht thun, und dabei doch zu hohem Alter kommen und an Etwas sterben, was gewöhnlich nichts mit ihrem chronischen Uebel zu schaffen hat. Ach, die vier Terzinen Francesca's über den ersten verhängnißvollen Kuß, wie viel mehr Poesie, Leidenschaft, Rührung enthalten sie, als alle Sonette der Vita Nuova zusammenommen! Wie viel Wahrheit, Schmerz, Scham liegt in der kurzen, abgerissenen Erzählung mitten in dem Sturm der Hölle, die auch einen Sturm in unserer Seele hinterläßt! Und wie sehr ziehe ich diesem und jenem umfangreichen Canzoniere jene zwölf Verse vor, die von niemals trocknenden Thränen getränkt sind!

Ich begreife, daß man den Verführungen der erotischen Muse der Alten nicht widersteht: sie ist sinnlich und wollüstig, aber sie ist jugendlich, feurig und rasch; instinctiv und ohne Berechnung wendet sie sich an unsere Triebe und läßt keine Zeit zur Besinnung; sie versetzt uns in eine ewig junge Welt, in jene heroische Zeit, nach dem starken Ausdruck Goethe's, „da Götter und Göttinnen liebten, Begierde dem Blick folgte, und Genuß der Begier". Ich begreife noch mehr, daß die Seele sich öffnet und dahinschmilzt bei den stolzen und wilden Klängen, die ein Byron, ein Musset und dieser und jener unserer Modernen den Verzückungen und Enttäuschungen ihrer Liebe zu leihen wissen, denn diese Dichter verstehen es, ihr

Glück und ihre Verzweiflung mit dem unbestimmten Sehnen und dem tiefen Leid eines Jeden von uns zu mischen; die ganze Menschheit wird gleichsam der ernste, erregte Chor ihrer individuellen Tragödie. Aber welches Interesse wollen Sie, daß man an den Freuden und Leiden Ihrer italienischen Sonettisten nehme? Diese Freuden sind gewöhnlich so kindisch und nichtssagend, diese Leiden sind zumeist so gemacht und so gezwungen, und wie eng und armselig ist im Allgemeinen der Kreis ihrer Inspiration! ... Beatrice hat bei einer zufälligen Begegnung den Gruß ihres Geliebten nicht erwidert: dieses wichtige Ereigniß bildet den Gegenstand eines Sonettes, einer Ballade und eines Traumes, wo Amor selbst erscheint, dem verzweifelten Dichter die Ursachen des Mißverständnisses zu erklären, und dieser Amor spricht zu Anfang gar Latein! Ein anderes Mal ist sie über die Straße geschritten, und der Liebende hat ihre Nähe schon am Stocken seines Herzens und an der Erschütterung seines ganzen Wesens gespürt; ihr voraus schritt ihre Freundin Johanna — und hieß nicht auch Johannes der Vorläufer Desjenigen, welcher der Welt das Heil brachte? ... Laura hat einen ihrer Handschuhe fallen lassen, den der Geliebte aufhob und dessen mehr oder weniger rechtmäßigen Besitz er in drei auf einander folgenden und wunderbar gearbeiteten Sonetten erörtert. Wird er sich nicht selbst berauben, indem er den Raub zurückerstattet? O, wenn er ebenso den Schleier entwenden könnte, jenen zugleich theueren und verwünschten Schleier, der ihm ja so oft die Züge seiner Geliebten verbirgt! Und vollends den Spiegel! Diesen „großen Feind“, der Laura immer zeigt, wie schön sie ist, und sie um so grausamer macht, je mehr sie sich als un=

widerstehlich erkennt! . . . Sie wird krank, und allsogleich denkt der Geliebte an ein mögliches Unglück und — an den Ort, den die anima gentil dann im Himmel einnehmen wird. Welchen von den Planeten wird sie bewohnen: Venus, Mercur, die Sonne, den Jupiter oder Mars? Gewiß, sie wird den Mars vermeiden, denn dieser Name ist zu rauh für eine so süße Seele; aber welchen Stern sie auch erwählen mag, sie wird ihn sicherlich durch ihren eigenen Glanz verdunkeln! . . . Ich werde mich hüten, die Analyse dieser faden Süßigkeiten fortzusetzen: denn beachten Sie nur, ich bitte, wie sorgfältig diese Sonettenschreiber jeden scharfen und ungestümen Ton, jeden wirklich leidenschaftlichen und zitternden Schrei vermeiden, den Schrei z. B. eines von der Eifersucht gequälten oder vom Verrathe zerfleischten Herzens. Und doch waren sie verliebt, behaupteten wenigstens verliebt zu sein in Frauen, die in den Banden der Ehe lagen, in Frauen, denen die glänzendsten, verführerischesten Cavaliere einer üppigen und leichtfertigen Gesellschaft den Hof machten! Aber die Beklemmungen der Eifersucht, die Raserei der verrathenen Liebe, das waren allzu starke, allzu unpassende und unharmonische Gefühle, um in einer ganz aus Lächeln und Seufzern, Höflichkeiten und concetti zusammengesetzten Poesie Platz zu finden.

Noch weniger werden Sie darin das leichteste Anzeichen jener männlichen und moralischen Energie entdecken können, jenes Ringens der Pflicht mit der Leidenschaft, des Gewissens mit der Macht der Sinne, das am Ende doch die große Aufgabe und die wahre Würde des Menschen ist. Dies aber ist um so merkwürdiger, als diese nämlichen Dichter, in ihren vertraulichen Ergüssen und sozusagen außerhalb ihrer Berufs-

thätigkeit als Liebessänger, — daß z. B. Tasso und Petrarca in ihren „Briefen“ und in ihren prosaischen Schriften, — sich durchaus nicht frei von allen Bedenken und Gewissensbissen zeigen und sich sogar oft mit großer Heftigkeit ihre strafbaren Liebschaften vorwerfen. Aber dafür ist in ihren Dichtungen keine Spur von solchen Bedenken und Zweifeln: hier erscheint im Gegentheil die Liebe als der wahre Gott, als der einzige Gott des Weltalls, der unumschränkte und rechtmäßige Gebieter, dem zu gehorchen, sich in unbedingter Hingebung zu unterwerfen ein Ruhm ist. Jene „verrätherischen Pfeile“, jene saette d'amor, von welchen sie unaufhörlich sprechen, erinnern dadurch ganz auffallend an die Waffen, die der Indianer mit seinem schrecklichen „Curare“ überstreicht: sie tödten den Willen und jede bewegende Kraft und lassen nur die „Empfindsamkeit“ übrig. Die Empfindsamkeit, diese weibliche Haupteigenschaft, sie wird hier seltsamerweise der große Beruf und die Hauptugend des Mannes: er kämpft nicht, er rührt sich nicht, er handelt nicht; es kommt ihm nur darauf an, seinen ganz passiven, leidenden und nervösen Zustand laut zu bekennen und preisen zu lassen. Und diese sonderbare Vertauschung der Rollen und Geschlechter ist einer der nicht am wenigsten charakteristischen und widerlichen Züge der Liebespoesie. Es ist die Sache der Frau, aus einem Gefühl, einer Neigung die einzige Angelegenheit ihres Lebens zu machen; es liegt in ihrer Natur, sich anzuschließen, sich hinzugeben und zu gehorchen; ihr unvergleichlicher Reiz besteht in dem Bedürfnisse, gerührt und zärtlich zu sein, und Alles auf das Herz zu beziehen. In der Welt der Sonette werden alle diese Eigenschaften die unvermeidlichen Merkmale des Mannes, des Lie-

benden: er weint, er zittert, er wird ohnmächtig und er hat sogar Angst vor den Träumen; er macht sich ein Verdienst aus seiner völligen Unterwerfung, aus seiner Demuth, aus seiner unerschöpflichen Geduld, und er verlangt nichts als unterzugehen in dem geliebten Gegenstande. Die Frau hingegen erscheint hier als das starke und mächtige Wesen: sie ist ruhig, zurückhaltend und weiß das Geheimniß ihres Herzens zu bewahren; sie hält auf ihre Würde, wenn nicht auf ihre Pflicht; sie ist die donna, die domina, und herrscht über den Geliebten hoch in dem Himmel droben, in den er sie versetzt hat. Daß in alledem oft viel Anmuth, Feinheit und morbidezza zu finden, wie könnte man dies leugnen? Aber die zärtliche Weichheit eines Percy, die männliche Thatkraft einer Porcia und einer Imogen sind nur schön und ergreifend unter der Bedingung, daß sie vorübergehend sind: fortgesetzt über eine Ausnahmslage hinaus, zur Gewohnheit und Regel geworden, zeigen sie eine ernste moralische Störung an, gleich verhängnißvoll für die Kunst wie für das Leben. Die bewundernswerthen Strophen Petrarca's über die Sklaverei Italiens würde ich noch viel bewundernswerther finden, sähe ich sie nicht untermischt mit tausenden von Versen, die nur jene „Liebessklaverei" preisen, welche vielleicht am meisten dazu beigetragen hat, Italien zu entnerven und seine politische Knechtschaft zu verlängern.

Vicomte Gérard.

Aber das sind ja entsetzliche Ketzereien, die der Mann aus der Schnee- und Eisregion vor uns entwickelt! . . . Was halten Sie davon, Marchese?

Marchese Arrigo.

Ich denke mit dem göttlichen Alighieri:

> O settentrional vedovo sito,
> Poichè privato se' di mirar quelle![1]

Der Pole.

Wenn es nur wenigstens dieser Poesie gelänge, uns die Frauen, die sie dermaßen verherrlicht und vergöttert, liebenswerth oder auch nur sichtbar zu machen; wenn sie versuchte, uns in ihr Leben einzuweihen, uns für ihre Schicksale zu interessiren, uns von diesen donne gentili einen starken, ergreifenden und plastischen Eindruck zu hinterlassen, wie ihn ein Catull, ein Goethe oder Heine hervorzubringen wissen, indem sie uns von ihrer Geliebten sprechen! Aber haben Sie denn eine Ahnung davon, was die Lia oder Lucia Boccaccio's gewesen sein kann? Und haben Sie, um sich Beatrice vorzustellen, andere Kennzeichen, als den weißen Schleier und den Olivenzweig, den grünen Mantel und das feuerrothe Kleid, womit sie im irdischen Paradies erscheint?[2] — Hätte die große Streitfrage über die drei Leonoren, die zwei Lucrezien und die beiden Vittoria's jemals entstehen können ohne den gestaltlosen Charakter des Liebesgesanges Tasso's, ohne den Eigensinn, womit uns der Dichter auch den leisesten Zug vom Bilde der Gottheit

---

[1] O du verwaistes Land, du öder Nord,
Du siehst den Glanz der schönen Lichter nimmer.
(Purgatorio I, 26—27.)

[2] Purgatorio XXX, 31—33.

verhüllt, die ihn begeistert und die er mit ihm anzubeten uns auffordert? Von vierhundert Sonetten, Canzonen, Sextinen, Balladen und Madrigalen, die ungefähr den Canzoniere Petrarca's ausmachen, beziehen sich nur dreißig Stücke nicht auf die Liebe: alles Uebrige, diese ganze ungeheure Masse von Versen, zu denen auch noch die Dichtung der Trionfi zu zählen ist, hat zum einzigen Gegenstand die Verherrlichung Laura's. Und nun frage ich Sie, ob Sie in diesem Berge von Strophen den geringsten Zug entdecken, der Sie über das Denken, Fühlen oder Wesen der angebeteten Person aufklären könnte, die geringste Anspielung auf die Umstände ihres Lebens, ja auch nur auf ihren Stand als verheiratete Frau! Sie werden darin nicht einmal Etwas über die Farbe ihrer Haare erfahren, obgleich drei Sonette ausschließlich einem Bilde Laura's von dem Maler Simone Memmi gewidmet sind! Nach alledem ist die so verlästerte Schule Rossetti's [1] doch einigermaßen entschuldbar, daß sie eines Tages sogar die Existenz jener Geliebten Dante's, Cino's, Petrarca's und Boccaccio's leugnete und am Ende alle diese donne gentili nur als geheimnißvolle Zeichen irgend einer Freimaurer-Sprache betrachten wollte, welche die italienischen Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts unter sich vereinbart hätten. Die systematische Unbestimmtheit der Zeichnung, der völlige Mangel eines Reliefes bei diesen weiblichen, zugleich mit so viel Ruhm und so wenig Leben ausgestatteten Figuren haben sogar zu solchen seltsamen Vermuthungen Anlaß geben

[1] Gabriele Rossetti, Sullo Spirito antipapale dei classici antichi d'Italia; London 1832.

müssen, — wie sie auch zu jener andern in die Augen springenden und nicht minder bezeichnenden Erscheinung führten, daß die Geliebte Alighieri's uns viel wirklicher und lebendiger in der Göttlichen Comödie entgegen tritt als in der Vita Nuova. Die Beatrice der Terzinen wird uns ja ohne Weiteres als eine Abstraction und als ein Ideal vorgestellt: von dem Wesen, das einst auf Erden war, bildet sie höchstens noch den Schatten und die Erinnerung, sie ist ein Geist ohne Körper, eine symbolische Figur mit Einem Worte, mit der wir uns sehr rasch zurechtfinden und an der wir dann die festen und anmuthigen Umrisse bewundern, während die Beatrice der Sonette uns den beunruhigenden Eindruck des Anonymen und des Räthselhaften, der Maske und des Mythus, einer fictiven Persönlichkeit und ich möchte fast sagen einer erotischen Schablone macht, — wie alle anderen Heroinen aller übrigen Sonettendichter.

Die Gräfin.

Wahrhaftig, das geht zu weit! Dieser Sarmate ohne Furcht und voll Tadels wird mich noch zur Verzweiflung bringen! Als ich meine bescheidenen Zweifel über die Leidenschaft Dante's für Beatrice äußerte, konnte ich natürlich nicht voraussehen, daß ich das Zeichen zu einem so wüthenden Angriff auf die theuersten Gegenstände unserer Bewunderung geben würde. Ich berufe mich auf Sie, meine Herren, die Sie nicht Italiener und „entnervt" durch die Verse Petrarca's sind; ich berufe mich auf Sie, Herr Akademiker, billigen Sie das von dem Scythen ausgesprochene Anathem?

Der Akademiker.

Gewiß nicht, und umsoweniger, als ich, geboren in der Provence, hier das Land vertrete, welches die Wiege jener Liebespoesie war, deren unbarmherzige Verurtheilung wir soeben gehört haben. In der That ist es nothwendig, den Ort und die Zeit in Erinnerung zu bringen, woher diese Poesie stammt, und selbst wenn man von der Beatrice Dante's spricht, muß man immer die Kunst der Troubadours vor Augen haben, — eine seltsame Kunst, plötzlich inmitten der Barbarei aufgeblüht, in einem begnadeten Winkel der Erde, unter einem glücklichen, leichtlebigen und raffinirten Geschlechte, mitten unter jenen Liebeshöfen, wo die großen und reizenden Damen des zwölften Jahrhunderts ernste Fragen wie diejenigen erörterten: Ob die wahre Liebe unter Verheirateten bestehen könne; ob ein zu einem Ritter in einem sittsamen Liebesverhältnisse stehendes Fräulein, das nachher einen Andern heiratet, berechtigt sei, ihren früheren Geliebten zurückzuweisen und ihm ihre gewohnten Gunstbezeugungen zu versagen; ob es besser sei für den Gatten, vor oder nach der Ehe, „im Keim oder in der Blüthe" — en herbe ou en gerbe — betrogen zu werden, wie Des Périers sagte?

Vicomte Gérard.

Ei, es war nicht so übel, Euer zwölftes Jahrhundert!

Die Gräfin.

Sie haben nicht das Wort.

Der Akademiker.

Ich schweige von den zahlreichen Aehnlichkeiten, welche zwischen den Liebessängern Italiens und denen der Provence in Mache und Vers bestanden: von ihrem gemeinschaftlichen Repertoire an Bildern und typischen Ausdrücken, von ihrer sonderbaren Vorliebe für die Wortspiele, — die bisticci — die Alliterationen, die Replicationen und für die spitzfindig ausgedachten Dunkelheiten, — für jenes chiuso parlare, zu welchem Petrarca den Schlüssel gegeben hat in dem bekannten und so viel besprochenen Verse:

Intendami chi può ch'i' m'intend'io.[1]

Ich will nur bei dem verweilen, was man die literarischen Sitten der Dichter beider Länder nennen könnte: bei ihren Gewohnheiten und Gebräuchen in Betreff der Composition, bei der Art und Weise, wie sie ihr Handwerk verstanden und übten. Sie wundern sich, daß Dante, Petrarca, Tasso ihre zärtlichen Leidenschaften immer so laut bekannt haben: daß der Eine seine Mitbrüder in Apollo um die Deutung eines Liebestraumes gebeten oder den Fürsten und Großen der Erde den Tod seiner Geliebten angezeigt; daß der andere beständig an seinen Sonetten gefeilt und die Heftchen derselben an so viele Freunde und Gönner vertheilt; daß der Dritte einen ganzen Areopag von Fürstinnen und großen Damen über die Strophen, in denen er seine Gluthen aushauchte, zu Rathe gezogen hat? Aber so hatten es die Sänger von

[1] Canzone IX.

Narbonne, Toulose und Aix im zwölften und dreizehnten Jahrhundert auch gehalten, die großen Meister des „heitern Wissens", des gay saber, — wie man jene in Gesetzbuch und Reime gebrachte Galanterie nannte, — und das erste Sonett der Vita Nuova z. B. mit seinem Aufruf an alle Dichter Toskanas zur poetischen Correspondenz und Traumdeutung[1] hat für Denjenigen nichts Ueberraschendes, der einige jener Tensons gelesen, in denen sich der Genius der Provençalen gefiel. Sie beklagen sich über die systematische Unbestimmtheit der Zeichnung, den vollständigen Mangel an Relief in den Figuren Beatrice's, Laura's, Lia's, Leonore's; Sie werfen dem Charakter der Kunst, welche die donne gentili feiert, Gestaltlosigkeit vor? Aber es war bei den Troubadours Regel, die größte Zurückhaltung über die „Dame" ihrer Wahl zu beobachten, niemals eine Beschreibung von ihr zu geben, jede Anspielung auf ihr Heim zu vermeiden, wie sie es sich ja auch zum Gesetze machten, über ihre eigenen Frauen und die zärtlichen Beziehungen ihres Familienlebens zu schweigen. Gerade diese letztere Erwägung möchte ich einer Menge von Kritikern vorhalten, die, um das Schweigen zu erklären, das Dante über seine Gattin Gemma Donati bewahrt, sich in zwei gegnerische Lager spalteten, leidenschaftlicher Vertheidiger oder wuthentbrannter Ankläger einer armen Frau, über welche uns jegliche Angabe fehlt. Noch viele andere Streitfragen würden vielleicht verschwinden, wenn die Kritiker sich ein-

[1] A ciascun' alma presa, e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.

für allemal entschließen wollten, die beiden Literaturen einander näher zu rücken, die sich nach so vielen Seiten ähnlich sind, sowohl in ihrer Blüthe wie in ihrer Entartung. Denn Alles, sogar jene schreckliche Ueberschwemmung mit Sonettenschreibern ohne Talent, die zu einer Plage der italienischen Poesie geworden, hat sein Vorspiel an den Ufern der Durance und der Sorgue gehabt; schon ein Sirvente des dreizehnten Jahrhunderts klagt darüber, daß es allerwärts von Troubadours wimmle, die das Handwerk verderben: „Sie vermehren sich," lesen wir hier, „wie die Kaninchen im Gehege, man wird davon überfluthet."

Namentlich aber durch ihren ritterlichen Frauendienst, durch ihre allgemeine Auffassung der Galanterie sind die Troubadours die Lehrer und Vorbilder der erotischen Dichter Italiens geworden. Diese Liebessklaverei, die unser Freund mit so großer Bitterkeit der Schule Petrarca's vorgeworfen hat, war gerade das Gesetz der ganzen provençalischen Schule. Die Liebe erscheint hier stets als das Verhältniß des Vasallen zu seiner Suzeränin; das ganze Verdienst, die ganze Tugend des Liebenden besteht darin, daß er sich demüthig, in Treuen und unerschütterlich dem gebieterischen Willen einer immer grausamen Herrin unterwirft. Daß ein solches Verhältniß mehr das Ergebniß der Cultur als der Natur war, mehr eine Sache der Convention als des Gefühls, das sagt schon der einfache, gesunde Verstand, und ein aufmerksames Studium der Denkmale stellt es außer allen Zweifel. Es war viel von dem, was man im siebzehnten Jahrhundert den „anständigen Mann" nannte, was unsere Zeit den „Galanthomme" nennt, in dem Liebesvasallen des Mittelalters, und die treue Passion

von damals wollte im Ernste nicht mehr besagen, als in unsern Tagen eine gewisse Art, den Hof zu machen und in den Salons zu tändeln. Der Troubadour war ein Ritter und er nahm die Farben einer Dame, um „Ruhm zu ernten" — se donner de la gloire — auf dem Gebiete der Waffen oder auf dem des gay saber, häufig ohne daß er im Uebrigen an einen süßen Lohn dachte, manchmal sogar ohne daß er die Herrscherin nur kannte, als deren Lehensmann er sich bekannte. Jeoffroy Rudel, Fürst von Blaye, wählte zur „Dame" und besang sein Leben lang die Gräfin von Tripolis, deren Schönheit und Tugenden ihm „Pilger von jenseits der Meere" gerühmt hatten und die er selbst zum ersten Male erst im Augenblicke seines Todes sehen sollte. In einem wohl bekannten Tenson fragt der berühmte Blacas den Ritter Rambaud de Vaquieras: „Rambaud, ohne daß man davon wisse, läßt uns eine edle Dame die volle Liebe genießen; oder, um uns Ruhm zu verleihen, läßt sie lediglich die Leute glauben, sie sei unsere Freundin: Was würdet Ihr vorziehen?" Ritter Rambaud erklärt freilich, „er ziehe süßen und stillen Genuß der leeren Meinung ohne Lust vor"; aber Blacas, dieses Ideal aller ritterlichen Vollkommenheiten, zögert nicht zu antworten, daß die Thoren allein solche Gesinnung für Weisheit halten könnten; die Kenner würden es für Wahnsinn achten! . . .

Vicomte Gérard.

Das waren ja ganz prächtige Menschen, Ihre galanten Männer aus jenen Zeiten.

Die Gräfin.

Nochmals, Sie haben nicht das Wort.

Der Akademiker.

Ein Mann, der auch ein Kenner der heiteren Wissenschaft und einer von Denjenigen war, welche dieselbe am besten begriffen haben, hat sein Urtheil über die provençalische Literatur folgendermaßen zusammengefaßt: „In ihrem Ganzen betrachtet, stellt sie vielmehr eine Verstandes- als eine Gefühlspoesie dar. Die Liebe, wie sie sich in dem Canso offenbart, ist eigentlich nur eine poetische Fiction, ein Vorwand zu Versen. Um einen Gegenstand für seine Lieder zu haben, wählte der Troubadour die Dame, die ihm die würdigste schien; es lag ihm nichts daran, ob sie verheiratet war oder nicht, denn es handelte sich selten um ernste Ansprüche. Wonach man beiderseits verlangte, das war der Ruhm." [1] Und ebenso, möchte ich beifügen, verlangte es Petrarca hauptsächlich nach dem Lorbeer — lauro —, Tasso nach Ehren — le onore . . .

Denn man kann es sich nicht oft genug wiederholen: die Liebespoesie in Italien stammt in gerader Linie vom gay saber. Die ersten Dichter, welche das Vaterland Virgil's und Horazens nach der Zerstörung des Kaiserreiches und dem Einfalle der Barbaren wieder kennen lernte, das waren gerade die Troubadours von Südfrankreich. Diese hatten früh die Gewohnheit angenommen, die Alpen zu überschreiten, und thaten

[1] Diez, Poésie des Troubadours, S. 136—137.

dies namentlich in Masse, als die Verfolgung der Albigenser ausbrach. Pierre Vidal, Rambaud de Vaquieras, Faidit, Hugues de Saint-Cyr, Aimeric de Péguilham u. s. w. waren nach einander gekommen, die Höfe von Palermo, Este, Mantua und Verona durch ihren canso in provençalischer Sprache zu entzücken. In dieser provençalischen Sprache auch componirten zuerst ihre Strophen die eingeborenen Dichter Norditaliens, ein Nicolet von Turin, ein Bonifazio Calvo von Genua, ein Pietro von Caravana, ein Lanfranco Cigala und besonders jener Sordello von Mantua, dessen Name in Italien, Frankreich, Aragonien und Castilien so gewaltigen Klang bekommen sollte. Sordello war auch einer der Ersten, welche zugleich in ihrer Muttersprache, der „Vulgärsprache", wie sie es nannten, zu reimen versuchten; aber auch dann, als seine Nebenbuhler und Nachfolger endlich ganz das fremde Idiom aufgegeben hatten und sich blos noch des Italienischen bedienten — wie übrigens die Sicilianer schon lange vor ihnen gethan — blieben sie doch noch ihren ursprünglichen Vorbildern und dem Ideal der ritterlichen Liebe getreu. Die großen italienischen Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts erkennen ohne Umstände diesen provençalischen Ursprung ihrer Muse an; sie gestehen ihn offen und gewiß mit besserer Laune ein, als heute die meisten italienischen Kritiker. Dante namentlich hat in dieser Beziehung die klarsten und entscheidensten Zeugnisse abgelegt. Er hat sogar selbst eine Canzone in drei Sprachen, im Italienischen, Lateinischen und Provençalischen verfaßt.[1] In seinem

[1] Canzone: Ai fals ris! per que traitz avetz etc.

Buch über die „Vulgärsprache" bekundet er fast die gleiche Verehrung vor den aquitanischen Dichtern wie vor den großen Schriftstellern des Alterthums. Im 26. Gesange des Purgatorio sehen wir Guido Guinicelli, den berühmten Vorgänger Dante's in der italienischen Poesie, das Lob seiner süßen Verse — dolci detti — ablehnen, und mit dem Finger auf einen Anderen vor ihm weisen, „einen viel besseren Arbeiter in der mütterlichen Sprache", — und dieser Andere ist der Troubadour Arnaul Daniel, der in drei Terzinen vom reinsten Provençalisch antwortet. Wer von uns erinnert sich nicht an die Begegnung Virgil's und Sordello's im Reiche der Schatten, an jene bewunderns werthe Episode, die Dante eine seiner glänzendsten und pathetischesten Apostrophen eingegeben hat?[1] Aber viele Leser versäumen dabei zu bemerken, daß von diesem Augenblick an Sordello an der Seite Virgil's der Begleiter des mystischen Pilgers und sein Führer bis zur Pforte des Fegefeuers wird. Wie hoch ist aber der Platz, den der Verfasser der Göttlichen Comödie hiemit dem Troubadour von Mantua eingeräumt, und wie sinnreich die Art, wie er seine Dankesschuld gegen die provençalischen Meister abgetragen hat!

Dennoch fehlt viel, daß Alles bei dieser Verpflanzung auf den italienischen Boden zum Nutzen und Gewinn für die Liebespoesie ausgeschlagen hätte. Italien hat im Grunde nie das Ritterthum als große einheimische Institution gekannt; der Geist der Kreuzzüge, wie das ganze Feudalsystem war ihm fremd geblieben: sein nationales Leben hat sich in einer ganz entgegengesetzten Richtung entwickelt, in der Thätigkeit

---

[1] Purgatorio VI, 70 und flg.

seiner Zünfte und Gewerbe, in der Entfaltung seiner Municipien. Die ritterliche Liebe, schon künstlich und conventionell, als sie noch von wirklichen Rittern gepflegt wurde, von Männern des Degens und der That, wie den Troubadours von Aquitanien, wurde nothwendigerweise noch künstlicher und conventioneller, als sie in eine bürgerliche Welt und in die Hände von Männern der Feder und des Studiums kam. Dafür aber war Italien schon seit Jahrhunderten im Besitze einer umfassenden Wissenschaft, um welche sich das Land der Bertrand de Born und Blacas niemals gekümmert hatte; es war stolz auf seine Schulen von Salerno, Bologna, Padua, stolz auf seine Kenntnisse in der alten Literatur, in der Mythologie, im Recht und in der scholastischen Philosophie; es versäumte nicht, diese Wissenschaft sogar in seinen Producten des bello stile zur Schau zu tragen, und man kann nicht eben sagen, daß diese Einführung der allegorischen und didaktischen Elemente in die Poesie eine sehr glückliche Neuerung gewesen wäre. Wie sollte man sich's auch verhehlen, daß die italienischen Schüler des gay saber den Kreis der provençalischen Inspiration bedeutend eingeengt, daß sie besonders den großen Reichthum der Gattungen und Rhythmen, den ihnen die Kunst der Troubadours vermacht hatte, sehr wenig ausgenützt haben? Sie haben sich fast ausschließlich an den lyrischen Monolog gehalten, der nur von den Freuden und Leiden der Liebe spricht. Sie haben nach und nach den dialogisirten Tenson mit seinem oft so dramatischen Effect vernachlässigt oder aufgegeben, auch den beißenden und leidenschaftlichen Sirvente, die manchmal im Tone so volksthümliche Pastorelle und Ballade; sie haben es Shakespeare, dem unsterblichen Ver-

fasser des Romeo überlassen, den „Tagesgruß“ — aubade — wieder zu Ehren zu bringen, eine der anmuthigsten Formen, welche die „heitere Wissenschaft“ erfunden, um den Abschied zweier Liebenden, die der Tagesanbruch trennt, zu besingen. [1] Noch weniger haben sie versucht, die provençalischen Rhythmen auszunützen, deren Fülle und Mannigfaltigkeit unwillkürlich an die Weisen der griechischen Lyra erinnert. In Gattung wie in Rhythmus haben die Italiener schließlich Alles auf die Form des Sonettes zurückgeführt, in diese Alles zusammengedrängt — eine ganz besonders enge und künstliche, sozusagen geometrische Form, die sich am wenigsten für die Ergüsse der Seele, für den Ausbruch eines persönlichen Gefühls eignet.

Fürst Silvio.

Da gerade der Name der Griechen ausgesprochen wurde, so widerstehe ich nicht der Versuchung, im Vorbeigehen zu erinnern, mit welchem wunderbaren Instincte diese unsterblichen Meister der Kunst die Bedeutung des Rhythmus und der Gattung erfaßt und das nothwendige und wahre Verhältniß unter ihnen festzustellen gewußt haben. Sie hatten nur einen einzigen Rhythmus für die Epopöe, sie ließen dabei nur den Hexameter zu, der durch seinen regelmäßigen, massiven und

---

[1] Man sehe Romeo und Julie III, 5. Sc.:

Julie: Wilt thou be gone? it is not yet near day etc.,

und man vergleiche hiemit den so oft angeführten „Tagesgruß“:

En un vergier, sotz fuelha d'albespi,
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayta crida que l'alba vi.
Oy Dieus! oy Dieus! De l'alba tan tost ve! etc.

ruhigen Tonfall so gut der Erzählung von einer fernen und majestätischen Vergangenheit entspricht. Sie wandten schon viel mannigfaltigere und bewegtere Maße in dem Drama an, das die Gegenwart und das Leben darstellt, besonders im Chor, welcher der lyrische und musikalische Theil des Werkes ist. Für die lyrische Poesie selbst endlich, welche der Ausdruck des persönlichen und unmittelbaren Gefühls ist, haben sie eine Mannigfaltigkeit von Weisen erfunden, von welchen die Oden des Horaz nur eine sehr schwache Vorstellung geben, eine Fülle von Maßen, ebenso vielfältig bewegt und wechselnd wie das Menschenherz selbst. Gerade das Umgekehrte sehen wir bei den Modernen, wenigstens in den romanischen Literaturen: hier wie in vielen anderen Kunstproblemen, sind wir, möchte man sagen, mit Ueberlegung gegen die Natur der Dinge gegangen. Wir haben eine sehr große Mannigfaltigkeit der Rhythmen in unserer epischen Poesie zugelassen: die ottave rime, die terze rime, den Alexandriner u. s. w.; dagegen haben wir für das Drama einzig und allein das einförmige und schwerfällige Maß des Alexandriners vorbehalten. Und was die lyrische Poesie betrifft, so sind wir dahin gekommen, dieselbe fast ganz in den gequälten und undankbaren Guß des Sonettes zu zwingen.

Der Akademiker.

Ihre Bemerkungen sind sehr richtig, Fürst, und lassen uns doppelt bedauern, daß in dieser Beziehung die Italiener von ihrem großen Virtuosen-Instincte verlassen blieben. Denn es waren wirkliche Virtuosen, jene transalpinischen Schüler der Provençalen, und gerade hierin haben sie sich ihren

Meistern gleich vom Anfang an überlegen gezeigt. Man darf es in der That nicht leugnen, nichts ist der wahren Kunst fremder, als die immer flüssige und gleichmäßig strömende Ader der Troubadours: sie haben mitunter einen glücklichen Griff, einen unbewußten und ungesuchten Fund; im Grunde aber sind sie nie über die Höhe von Dilettanten hinaus gekommen; ihre Wissenschaft war zu „heiter", ihr Beruf zu lustig; die empfundene Beobachtung der Natur, die tiefe Ergründung des menschlichen Herzens hat ihnen immer gefehlt. In alledem bleibt ihren transalpinischen Nachahmern ein entschiedener Vortheil, und das künstlerische Bestreben ist bei diesen sichtbar von den ersten Versuchen in der Vulgärsprache an. Wohl mochten die Italiener einen von außen gekommenen Cultus, der gar wenig ihrer geschichtlichen Entwickelung und ihrem gesellschaftlichen Zustande entsprach, angenommen, wohl mochten sie den schon beschränkten Kreis dieser fremden Inspiration noch mehr eingeengt und zum Ueberfluß ganz unpassende Elemente in denselben hineingetragen haben: sie durften nur an die Liebespoesie rühren, um dieselbe alsbald zu veredeln, einen literarischen Geschmack in sie einzuführen, einen sittlichen Zartsinn, einen ästhetischen Ernst, wie man sie unter dem Himmel Aquitaniens nie gekannt. Der Canso war für die Troubadours nur eine Unterhaltung, nur eine „Gaukelei" — jonglerie — und ein köstliches Spielzeug; unter den Händen Guinicelli's, Cavalcanti's, Dante's, Cino's, wurde er ein Kunstwerk, und gar ein Meisterwerk in den Händen Petrarca's . . .

Unser Freund war hart gegen den Geliebten Laura's, und zwar noch mehr gegen den Menschen, als gegen den Dichter. Ich will nicht dem Rhetor, noch dem Egoisten in Petrarca das

Wort reden; aber diese beiden Epitheta sagen gewiß nicht Alles über einen Genius, der in der Geschichte der Menschheit eine so kräftige, so unverwischbare Spur hinterlassen hat. Heute denken wir, wenn wir von Petrarca sprechen, meistens nur an den Sänger der Liebe, an den Verfasser der Sonette; aber die Zeitgenossen und die Nachkommen haben ganz anders geurtheilt. Was sie bewunderten, was sie an dem Canonicus von Lombez priesen, das war vor Allem der kühne Befreier der Geister, der große Bahnbrecher der Renaissance, der erste Humanist . . . .

Fürst Silvio.

Der erste moderne Mensch . . . .

Der Akademiker.

Ja, der erste moderne Mensch! Der Erste, der durch seine aufrichtige Begeisterung für das Alterthum und für so viele andere, bis dahin unbekannte und unverstandene Schönheiten — zum Beispiel für die Ruinen Roms, für die wilden Gegenden der Alpen — der Erste namentlich, der durch seine unermüdliche Polemik gegen die Pedanten, gegen den Charlatanismus der Aerzte, gegen den Formalismus der Legisten, durch seine unerbittliche Verhöhnung der Astrologie, der Alchymie, der Traumdeuterei und manches Vorurtheils und Aberglaubens, worin das Mittelalter befangen war, ganz neue Horizonte eröffnet und so viele verborgene und ruhende Kräfte zum Leben gerufen hatte. Nur in den Epistolae familiares kann man die ungeheure Thätigkeit Petrarca's richtig würdigen, wie sich uns

auch nur in seiner Correspondance der wahre Voltaire offenbart. Denn Vieles vom Patriarchen von Ferney hat jener Einsiedler von Vaucluse an sich, mit seiner verzehrenden Thätigkeit, seinem unermüdlichen Eifer, sich mit allen Berühmtheiten der Welt in Beziehung zu setzen, Propaganda für seine Ideen zu machen, seine Meinung über alle Fragen der Zeit zu sagen, und ich wäre fast versucht, auch etwas von der voltairischen Unverschämtheit in seiner so komischen Gewohnheit zu finden, bei jeder Gelegenheit seinen berühmten Plato herauszustreichen. So wenig wie irgend ein anderer Gelehrter seiner Zeit hatte er je eine einzige Zeile von dem Verfasser des Phädon gelesen; aber Aristoteles war die große Autorität, das Idol der Pedanten des Tages, und demgemäß stellte der Canonicus von Lombez dem Stagiriten der Scholastiker einen Plato seines Eigenbaues gegenüber, wie etwa später Arouet, um die feststehenden Ideen zu verspotten, seinen Chinesen als Beispiel aller Vollkommenheit erfinden sollte. . .

Abbate Dom Felipe.

Aber Petrarca war nie ein Gotteslästerer; er erhob sich in der Nacht, barfuß, um zum Allmächtigen zu beten, und es war der Traum seines Lebens, der heiligen Jungfrau eine Kapelle zu bauen.

Der Akademiker.

Gewiß, Monsignore, er war ein gläubiger, kein spöttischer Voltaire, — sein Ruhm ist nur umso größer — nicht weniger

eitel übrigens und nach Beifall lüstern als Voltaire, aber ein ganz anderer Dichter!

War das nicht ein großer Dichter, ich frage Sie, ein Dichter im vollsten Sinne des Wortes, der die höchste Weihe der Kunst und den endgiltigen, absoluten Ausdruck einem weiten und unklaren Ideensysteme zu verleihen wußte, dessen sittlichen und ästhetischen Werth man sicherlich in Zweifel ziehen, dessen mächtigen und allgemeinen Einfluß während fünf Jahrhunderten man aber unmöglich leugnen kann? Denn wir dürfen nicht vergessen, daß das von den Provençalen geschaffene Ideal seine Herrschaft nicht blos auf Italien ausgedehnt hat: es hat die Pyrenäen ebenso überschritten wie die Alpen; es ist über die Loire, den Canal und den Rhein gewandert; es hat in Spanien und Portugal, in Nord-Frankreich, England und Deutschland unumschränkt geherrscht; jene Minnesänger, von denen wir so gern und viel sprechen, ohne sie je zu lesen, waren nur einfache und ziemlich ungeschickte Nachahmer der Troubadours. Vom zwölften Jahrhundert an bis zum Ende des sechzehnten hat die civilisirte Welt nur die ritterliche Galanterie gekannt, gefeiert und besungen; sie hat sich von derselben nicht blos bei ihren lyrischen Producten, sondern auch bei ihren Heldengedichten, in dem Orlando, in der Gerusalemme inspiriren lassen. Nichts Geringeres war nothwendig, als das wunderbare Aufblühen der dramatischen Poesie vom siebzehnten Jahrhundert an, um endlich den Geistern eine neue Richtung zu geben, um der Liebe jenen tiefen, leidenschaftlichen und pathetischen Charakter aufzudrücken, den sie seitdem bewahrt hat. Und vielleicht ist es nur der Mangel an dieser dramatischen Poesie in Italien, der den „Petrarchisten"

gestattet hat, dort ihre Herrschaft weit über jene Zeit hinaus fortzusetzen, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts und zum Auftreten Alfieri's. Wie dem aber auch sei, nach dem Zugeständniß der ganzen Welt hat Petrarca mit dem Zauber der Kunst jene provençalische Denkweise umgeben, die viele Jahrhunderte vor und nach ihm Europa anzog und entzückte. Er hat ihr eine Feinheit des Gefühls geliehen, eine Reinheit des Geschmacks, einen Glanz des Wortes und einen musikalischen Wohlklang, denen sich nichts vergleicht; er hat sie zu einer Stufe der Vollkommenheit erhoben, die nie erreicht, geschweige jemals überschritten wurde. Er hat noch viel mehr gethan: von einem im Grunde künstlichen, zufälligen Ideal, das nothwendig untergehen mußte, hat er das wahre, dauerhafte Element loszulösen verstanden, das seitdem allen Zeiten und allen Ländern angehört.

Wir sind heutzutage durch das Drama, durch den Roman, durch die fieberhaften Productionen der Tagesschriftstellerei zu sehr überreizt, und wir begreifen auf dem Gebiete der Dichtung die Liebe fast nicht mehr ohne die gewaltsamen und scharfen Noten, ohne die Blitze und Donnerschläge, an welche uns die Rhetorik unserer düsteren Genies gewöhnt hat. Wir beachten nicht, daß in der Wirklichkeit — von welcher die Kunst am Ende nach dem tiefen Worte Hamlets nur der glänzende Spiegel ist — die Liebe nicht ausschließlich von Katastrophen und Kataklysmen lebt; daß sie gerade da, wo sie am reinsten und aufrichtigsten ist, meist in einer Reihe verschleierter und zitternder, sanfter oder schmerzlicher, aber stets zurückgehaltener und discreter Erregungen besteht; wir beachten nicht, daß jene „mystische Rose“ mit ihren Farben,

mit ihren Düften — auch mit ihren Dornen — zumeist in den Regionen der Zärtlichkeit und Anmuth, der gegenseitigen Zuneigung und Achtung, mit Einem Wort in jener gemäßigten Zone der Seelenwelt blüht und sich entfaltet, in der sich die Muse Petrarca's und seiner Nacheiferer gefiel. Und eben deswegen wird diese Muse nicht aufhören, die Herzen zu ergreifen und zu fesseln; sie entspricht einem ewig menschlichen Gefühle, dessen zarteste Regungen, dessen flüchtigste Schwankungen sie wiedergibt; sie ist groß gerade durch ihre Kleinigkeiten. Mein Gott ja, in ihrer holden Malerei der sanften Leidenschaft vermeiden die italienischen Dichter nicht, sie suchen gerade jene intimen und unbedeutenden Details, deren boshafte Aufzählung wir vorhin vernommen haben; aber sind es denn nicht in der That „wichtige Ereignisse" jeder Liebesidylle, so ein zufälliges Begegnen, so ein verstohlener Blick, so ein verweigerter Gruß, so eine angebotene oder empfangene Blume, so ein aufgehobener Handschuh? Gnade für die Handschuhe! Shakespeare selber hat sie nicht verschmäht!

> O, that I were a glove upon that hand,
> That I might touch that cheek!

läßt er seinen Romeo in der reizenden Gartenscene sagen.[1] Kindereien, Puerilitäten, wenn Sie wollen; aber sie stehen eben dem puer, dem Epheben gut; auch die sinnigen Griechen haben sich ihren Eros stets mit den Zügen eines Kindes vorgestellt. Erinnern wir uns doch der Jahre, da wir selbst den Nachstellungen dieses schalkhaften Gottes ausgesetzt waren —

---

[1] Act II, Scene 2.

mehrere unter uns und voran unser nordischer Freund sind noch nicht so ganz außer Schußweite; — versetzen wir uns in jenes Alter zurück, über das wir wohl lächeln mögen, aber nach dem wir uns immer zurücksehnen. Welch breiten Platz nahmen damals die Zwischenfälle, die uns jetzt nichtig erscheinen, in unsern Sorgen, unsern Freuden oder unsern Schmerzen ein! Und wenn wir zufällig einmal unsern Kummer oder unser Entzücken durch ein Sonett Petrarca's oder eine Canzone Tasso's wiedergegeben fanden, — wiedergegeben in ergreifenden und glanzvollen Bildern, in einer Sprache, die selbst für das Ohr des Fremden Musik ist, — o, wie dankbar waren wir dann jenen Dichtern, daß sie so gut und so viel von solchen Nichtigkeiten gesprochen, wie fühlten wir uns ihnen verpflichtet, daß sie alle diese paullo minora großmüthig besungen! Selbst die unbestimmte und jedes Reliefs entbehrende Zeichnung aller jener donne gentili paßte uns im gegebenen Falle wunderbar gut: das gestattete uns, sie noch besser mit der Dame unserer Gedanken zu identificiren, der Beatrice, Laura oder Leonore eine gewisse Haarfarbe zu leihen, die uns just theuer war. Uns zu fragen, ob diese Dichter wirklich geliebt hatten, das fiel uns gar nicht ein! Ob ihre Gefühle aufrichtig gewesen? Sie waren uns ja durch die Wirklichkeit unserer Empfindungen verbürgt!

Was kommt's denn auch schließlich darauf an, ob der Verfasser der Rime, der Verfasser der Gerusalemme mehr oder weniger ernsthaft die Frau geliebt haben, die ihre Dichtungen feierten, wenn nur diese Dichtungen uns rühren und entzücken? Was kommt darauf an, wer die Fornarina war, wenn nur das Bild, zu welchem sie gesessen, die Madonna di San Sisto

wurde? Es ist eine üble Gewohnheit der modernen Kritik, vom Dichter den actenmäßigen Beweis für jede seiner Inspirationen zu verlangen, und zu triumphiren, wenn es ihr gelingt, ihn auf einem frischen Herzens-Anachronismus zu ertappen, seine Verse in Widerspruch mit den ermittelten Daten zu setzen. Sie verkennt schlechthin, wie groß manchmal bei dem Genie der Zwischenraum zwischen dem Blitz ist, der leuchtet, und dem Wort, das grollt, und wie wenig dabei die Kunst verliert. Ganz im Gegentheil, auch das „Auge der Seele" hat seine optischen Erfordernisse: es braucht einen gewissen Abstand, um ein Ganzes zu umfassen, und schon Schiller hat die feine Bemerkung gemacht, daß die Hand, die noch vor Erregung zittert, nicht gut zum Zeichnen tauge. Das Si vis me flere des Horaz will durchaus nicht besagen, daß man, um Thränen zu entlocken, selber weinen, sondern nur, daß man geweint haben, daß man einmal gefühlt haben müsse, was man malen und Andern mittheilen will. Daß Dante, Petrarca, Tasso in irgend einem Augenblicke ihres Lebens innere Stimmen gehört und die wahre Liebe gekannt haben, wer dürfte daran zweifeln? Aber nachdem sie die Note einmal erfaßt, haben sie dieselbe mit großer Freiheit, der Eingebung ihres Genius oder auch nur einer Laune folgend, wiederholt und variirt, natürlich auch unter dem Einfluß der Ideen ihrer Zeit, jener Ideen ritterlicher Galanterie namentlich, die in der Epoche die herrschenden waren. „Wahrheit und Dichtung", man wird stets wohlthun, auf das Seelenleben jener Liebesdichter die zwei Worte anzuwenden, die Goethe in seiner wunderbaren Unbefangenheit zum Titel seiner Selbstbiographie gemacht hat.

Dank dieser Mischung von Wahrheit und Dichtung, Dank ihrem zugleich unpersönlichen und intimen Charakter, ihren mehr musikalischen als plastischen Eigenschaften, ist eben die Liebespoesie der Italiener so allgemein geworden und hat sie die Wonne so vieler vergangener Jahrhunderte ausgemacht, wie sie noch viele künftige entzücken wird. Ich bin weit entfernt, die Macht und das Pathos eines Byron, eines Musset und irgend eines andern Modernen zu leugnen; ich bewundere wie so viele Andere ihre Kunst, die Muse der Liebe die Sprache unserer unbestimmten Ahnungen und unserer tiefen Zerrissenheit sprechen zu lassen. Wer weiß aber, ob diese Sprache ruhigeren, weniger gequälten Generationen als es die unsrige ist, nicht überaus seltsam erscheinen wird? Wer weiß, ob jene wilden Töne des Lord-Poeten über die unterdrückte oder entehrte Freiheit, über die Sklaverei von Hellas, über die Gemeinheiten des „cant“ und die Niedrigkeiten der Großen, oder jene bittern Klagen Rolla's, nicht mehr glauben zu können, „zu spät in eine zu alte Welt gekommen zu sein“, — ob mit Einem Worte alle jene Apostrophen, die uns jetzt entzücken, ihnen nicht in einem Liebeslied sehr übel am Platze scheinen werden? Werden sie ihnen nicht gar einen weit sonderbareren Eindruck machen, als wir ihn heute von den bisticci und den allegorischen Wunderlichkeiten der Sonettendichter empfinden? Es werden vielleicht Zeiten kommen, — was sage ich vielleicht, sie werden sicher kommen, wo die Menschheit nicht mehr jene peinlichen Probleme kennen wird, die uns gegenwärtig martern und zerfleischen, wo sie dieselben glücklich gelöst oder endgiltig beseitigt haben wird. Ich denke mir in diesen Zeiten einen jungen Mann, berührt vom Pfeile jenes

göttlichen Schelms, der für seinen Theil nicht altert, noch sich verändert; ich denke mir diesen jungen Mann, wie er in den großen Meistern der Dichtkunst den Spiegel seiner Seele, den harmonischen Ausdruck des Gefühls sucht, das sein Herz beben macht. Dann, fürchte ich, werden die Strophen eines Byron oder Musset weit mehr die Wirkung haben, ihn in Staunen als in Extase zu versetzen, und ich möchte nicht darauf wetten, daß er, wenn er endlich auf dieses oder jenes Sonett von Petrarca, auf diese oder jene Canzone von Tasso stößt, nicht ausrufe: „O Italiener, ihr habt die Liebe verstanden!“ . . .

Vicomte Gérard.

Und ich, ich denke anjetzo schon wie jener wackere junge Mann der Zukunft: O Italiener, ihr allein versteht die Liebe! Ihr allein wißt von ihr Alles zu verlangen, was sie geben kann, und nichts als was sie geben soll! Ihr allein wißt sie in jener Region der Zärtlichkeit, der Anmuth und der Wollust zu erhalten, die ihr wahrer Aufenthalt ist, fern von den dürren und ungesunden Haiden der Metaphysik, der Ideologie und des Preußisch-Blau. O Italiener, bewahrt diese glücklichen Fähigkeiten, welche die andern Nationen nur verunglimpfen, weil sie euch darum beneiden; in diesem Stück wie in jedem andern haltet euch an Rossini und fliehet die Richard Wagner! Denn darin liegt euer Reiz und eure große Ueberlegenheit, daß ihr so natürlich und so einfach seid, so ganz ohne Schminke und Gezwungenheit — senza complimenti e senza vergogna — in euren Empfindungen wie in eueren Gefühlen, in euren physischen Bedürfnissen wie in eurem

moralischen oder unmoralischen Luxus, in euern guten Eigenschaften wie in euern schlechten Neigungen ... Ich werde nie das komische, aber auch sehr tiefsinnige Wort vergessen, das mir einmal die alte und ausgezeichnete, vor einigen Jahren verstorbene Fürstin S... sagte, die so berühmt war durch ihren feinen, ungebundenen, an das achtzehnte Jahrhundert erinnernden Geist. Es war im Jahre 1866, zu Anfang der österreichisch-preußischen Verwicklungen; ich war damals Botschafts-Secretär in Wien. Die Fürstin S..., als gute österreichische Patriotin, war ganz ungehalten über die „piemontesischen" Umtriebe und sprach mir eines Tages davon in vertraulicher Conversation mit einer, trotz ihrer achtzig Jahre ganz jugendlichen Leidenschaft. Dann, sich plötzlich unterbrechend, rief sie aus: „Und daß ich bei alledem es doch nie über mich bringen werde, das Land des Herrn von Cavour und Garibaldi's recht zu hassen! Denn sehen Sie, sie sind köstlich, diese Italiener: sie finden es so natürlich, sich zu fürchten und der Liebe zu pflegen — aver paura e far l'amore." ..

Marchese Arrigo.

Offen gesagt, mein Herr, es wäre besser gewesen, dieses unliebsame Wort mit der boshaften Alten zu begraben, die es gesprochen ...

Die Gräfin.

Still, still, Marchese!

Che ti fa ciò che quivi si pispiglia?
Vien dietro a me, e lascia dir le genti[1]

Denken wir lieber daran, unserem gelehrten Provençalen — der ja ein ernsthafter und liebenswürdiger Franzose ist — für das aufgeklärte und unparteiische Urtheil zu danken, das er über unsern Petrarca gefällt hat. Allein eine gewisse Bemerkung in Ihrer Rede, lieber Meister, ist mir dunkel geblieben; es ist diejenige, wo Sie von der dramatischen Kunst im Gegensatze zur Liebespoesie sprachen. Ich verstehe nicht recht das Verhältniß . . .

Der Akademiker.

Ich werde versuchen, mich deutlicher auszudrücken. Als gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des folgenden die großen dramatischen Genies Englands, Spaniens und Frankreichs erstanden, mußten sie in ihren erhabenen Schöpfungen einen sehr breiten — einen ohne Vergleich breiteren Platz, als sie zum Beispiel in der griechischen Tragödie einnahm — jener Liebesleidenschaft einräumen, die bis dahin fast allein die ganze lyrische Poesie und die berühmten Rittergedichte inspirirt hatte. Ein so großer Raum aber auch von da an der Liebe in den Werken Shakespeare's, Calderon's, Corneille's und Racine's zugestanden wurde, sie herrschte nicht mehr so unbedingt, so ausschließlich und unbestritten, wie in der Poesie der Trou-

---

[1] Was kümmert dich, was man da hinten flüstert?
Komm, folge mir und laß die Leute reden.
(Purgatorio V, 12—13.)

badours, der Minnesänger, der Sonetten- und epischen Dichter. Die Ehre, die Religion, die Treue, die Vaterlandsliebe, der Ehrgeiz, der Stolz, die Rachsucht, der Durst nach Macht und Genuß und so viele andere Gefühle und Leidenschaften fanden wie sie ihren Ausdruck und ihre glänzende Entwickelung in jenen zauberischen Auszügen des Menschenthums, welche die Namen Hamlet, Polyeucte, Athalie u. s. w. tragen. Die Liebe mußte fortan in den Dialog und die Dialectik, in den Wettkampf mit mehr als einer jener moralischen und psychischen Kräfte eintreten, die oft als ihr ebenbürtig und manchmal sogar als ihr überlegen erschienen. Die Würde, die Tugend bestand nicht mehr darin, allenthalben und in Allem ihrer süßen Gewalt nachzugeben; es wurde dargethan, daß es unter Umständen auch verdienstvoll sei, sie zu bekämpfen, ja ruhmvoll sei, sie zu besiegen: das große Wort Pflicht wurde ausgesprochen! Aber merkwürdiger noch ist es, zu beobachten, wie die Liebe selbst sich erfrischt und kräftigt in dieser moralischen Gymnastik, die ihr die neue Kunst auferlegt: sie gewinnt an Tiefe, was sie an Ausdehnung verliert; sie streift die weiche Anmuth der früheren Zeiten, die mit der Affectirtheit gar zu nahe verwandte morbidezza ab; sie wird männlicher, leidenschaftlicher, pathetischer. In jener wunderbaren Liebestragödie, die uns Shakespeare's Romeo und Julie vor Augen führt, sieht man so das alte und das neue Ideal, dasjenige der Troubadours und dasjenige der Dramendichter charakteristisch nebeneinander: sie berühren einander, ohne sich zu vermischen, wie man in gewissen Strömen die Wasser zweier Bäche unterscheiden kann. Und wenn ich nicht fürchtete, zu lange bei diesen Betrachtungen zu verweilen . . .

Die Gräfin.

Fürchten Sie nicht, lieber Meister; wir Alle hören Sie mit wachsendem Interesse an.

Der Akademiker.

Nun denn, gnädige Frau, dieser Gesang der Liebe, dieses Hohelied Shakespeare's, das zeitlich erste seiner unsterblichen Trauerspiele, ist mir immer wie ein Denkstein auf der Grenzscheide zweier Welten erschienen: ich höre hier die letzte Note des ersterbenden Canso der Troubadours, und den ersten Schrei der Leidenschaft unseres modernen Dramas. Ist es zunächst nicht interessant, hier neben jenen großen lyrischen Ergüssen, deren Geheimniß der englische Meister allein besaß, die charakteristischen Nachahmungen gewisser Lieblings-Rhythmen der Provençalen und Italiener wahrzunehmen? Ich habe schon von der Form des „Tagesgrußes“ gesprochen, die dem berühmten Morgen-Dialog der beiden Liebenden gegeben ist; so hat auch ihr erstes Gespräch in der Ballscene ganz das Gepräge eines Sonettes: die Weisen eines Blacas und Petrarca sind in dieser großartigen Liebessymphonie sinnreich wieder in Erinnerung gebracht; Petrarca wird hier sogar ausdrücklich genannt,[1] und dies ist das einzige Mal, wenn ich nicht irre, daß wir diesem Namen in den Werken Shakespeare's begegnen. Aber Romeo selbst, der Romeo des ersten Actes, der Romeo

[1] Mercutio: Now is he for the numbers that Petrarch flowed in, etc. (Act II, Scene 1.)

vor der Gartenscene, ist er etwas Anderes als der uns schon wohlbekannte Adept der berühmten ritterlichen Galanterie? Er ist in Rosalinde verliebt und erfüllt die Welt mit seinen Seufzern; er gefällt sich in seiner Trauer, er schafft um sich eine „künstliche Nacht", er spricht unaufhörlich von den „Pfeilen der Liebe", von seinen „Träumen", und dies zieht ihm die muthwillige Entgegnung Mercutio's über die Königin Mab zu. So auch ist jene Rosalinde nur die uns schon geläufige „Dame" des Canso, die donna gentile manches Canzoniere — eine „erotische Schablone", wie unser Freund sagen würde, — jene unempfindliche, unsichtbare Rosalinde, deren Schönheit und Grausamkeit man vor uns preist, deren Züge aber man uns verhüllt, und die „wie ein Rauch" verduftet bei der Erscheinung der Tochter der Capulets. „Hat mein Herz je vorher geliebt?" fragt sich Romeo bei dieser Erscheinung Julie's, und er „schwört seine Vergangenheit ab"! . . . Mit Julie tritt eben auf die Bühne, zieht in die Welt der Poesie eine Liebe ein, wie sie die ritterliche Galanterie der Troubadours und ihrer italienischen Schüler nie gekannt hat. Man möchte jenes bewunderswerthe Zwiegespräch im Garten durchwegs das feine Gegenstück zu dem „zärtlichen Vasallenthum" nennen, welches bis dahin die Kunst des gay saber und der Sonettendichter gefeiert hatte. Sie verstehe nicht „fremd zu thun wie die Geschickten", sagt Julie — sie versteht nicht, will das sagen, ihr Gefühl zu verbergen, wie die donne gentili — aber sie wird verstehen, „treu zu sein, wie keine der Geschickten", und alsbald schlägt sie die Trauung vor für den folgenden Tag in der Kapelle des guten Pater Lorenzo. Die Trauung, die Ehe! — ein unbekanntes Wort in dem fünf Jahrhunderte alten

Wörterbuche der Liebesdichter, wie in demselben auch die Anrede „Herr" und „Gebieter" unbekannt ist, die Julie gleich zu Beginn an ihren Geliebten richtet, bereit, wie sie versichert, „ihm durch die Welt bis in den Tod zu folgen". Und diese Anrufung des Todes ist nicht mehr die in der „heiteren Wissenschaft" so nichtssagende Redefigur; hier wird sie zu einer furchtbaren Wirklichkeit.

Ich täusche mich vielleicht, aber es scheint mir, daß man nur, wenn man sich stets das alte Ideal der Provençalen vergegenwärtigt, die ganze Tiefe der englischen Tragödie ermessen und die höchsten Schönheiten derselben begreifen kann. Und auch jene Verkehrung der Rollen und Geschlechter z. B., die unser Freund so fein beobachtet und so streng getadelt hat in der Liebespoesie der Italiener, hat Shakespeare gleichfalls angewandt, indem er die Charaktere der zwei Verliebten zeichnete. Nicht etwa, als ob er den Fehler begangen hätte, aus der Tochter der Capulets eine Bradamante und ein Mannweib zu machen: er hat ihr im Gegentheil alle Aengstlichkeiten eines jungen Mädchens gelassen. Im Augenblick, da sie den verhängnißvollen Becher trinkt, wird sie von Schauder ergriffen; der Gedanke, inmitten der Gräber aufzuwachen, erfüllt sie mit Schrecken; sie geht so weit, ihrem guten Beichtiger eine entsetzliche Arglist zuzutrauen: sie faßt sich aber schließlich; sie leert die Schale und bewahrt Geistesgegenwart genug, um sich noch mit einem Dolche für den Fall zu versehen, daß der Schlaftrunk keine Wirkung hätte! So entschlossen, fest und vorsichtig zeigt sie sich in Allem und gegen Alle, gegen ihren Beichtiger, gegen ihre Eltern, gegen ihre Amme, gegen ihren Freier. Mit Julie verglichen, verräth

der junge Montague ein viel unselbstständigeres und weicheres Wesen. Träumer von Anfang an, übermäßig erregbar und nervös, verliert er beim geringsten Hinderniß alle Fassung; er jammert und wird ohnmächtig in der Zelle des Mönches; er sagt, er sei „weibisch geworden" durch das Glück, bevor er es noch genossen, und der Pater Lorenzo sagt es ihm noch viel deutlicher:

Unseemly woman in a seeming man![1]

Aber da, wo Provençalen und Italiener blos einen Beweggrund mehr gesehen hätten, gerührt und verzückt zu werden, hat der Engländer als Moralist nur seine Strenge üben zu sollen geglaubt, und als großer poetischer Richter, der er war, hat er diese Strenge geübt, indem er auf den Geliebten den schwersten Theil der Verantwortung für die Zerstörung seines eigenen Glückes wälzte. Denn es ist ja Romeo selbst, der die Katastrophe überstürzt, da er auf die Nachricht vom Tode seiner Geliebten aus Padua herbei eilt und gerade auf den Friedhof zugeht, statt anderwärts sich zu erkundigen, statt auch nur daran zu denken, den Pater Lorenzo zu fragen, den Vertrauten seiner Liebe und des Geheimnisses Juliens. Shakespeare läßt hier den jungen Montague für seine übertriebene Erregbarkeit büßen, wie er den Dänenprinzen für das Uebermaß seiner Reflexion büßen lassen wird; hier wie dort, wie in jedem seiner Trauerspiele, gibt er immer die nämliche hohe Lehre, daß die Vernunft unsere edelsten Gefühle und unsere glänzendsten Fähigkeiten beherrschen und leiten soll . . .

[1] Act III, Scene 2.

Wenn Sie nun sich erinnern wollten, daß dieses vor allen anderen rührende und reizende Drama in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde, bevor noch ein Calderon, Corneille oder Racine geboren war, so würden Sie vielleicht wie ich urtheilen, daß auf dem wunderbaren Gebiete der modernen Poesie Romeo und Julie in Bezug auf die Liebe dasjenige ist, was Hamlet in Bezug auf die Melancholie: nicht blos ein Meisterwerk, sondern eine Offenbarung! . . .

Die Gräfin.

Und welchen Platz würden Sie dann in Bezug auf die Liebe unserm Dante auf dem Gebiete der Poesie anweisen?

Der Akademiker.

Einen Platz an der Seite Guinicelli's, Cavalcanti's, Cino's da Pistoja und der anderen Vorläufer Petrarca's, soferne wir nur vom Verfasser der Sonette und der Canzonen der Vita Nuova sprechen; einen Platz fern von ihnen, fern von allen Genies, ebenso weit ab von Petrarca wie von Shakespeare, sobald es sich um den Verfasser der Divina Commedia handelt . . .

Es war nach meinem Dafürhalten ein arger Mißgriff der meisten unserer modernen Kritiker, sich einen ganz einheitlichen Dante, einen Dante aus Einem Stücke zu bilden, nicht zwischen einem jungen Manne, der sich im bello stile übt, — Verse wie alle seine Mitbrüder in Apollo macht, diese

oder jene Schönheit in der conventionellen Art der Zeit feiert, — und einem durch die Erfahrung und Ueberlegung gereiften Genius zu unterscheiden, der erfüllt ist von einem der großartigsten Kunstentwürfe und ein Werk ausdenkt, welches „den Himmel und die Erde“ umfassen sollte, das Geheimniß unseres Lebens und die Frage des Weltalls. Seltsam ist mir auch immer, wie ich gestehe, bei diesen Kritikern die Methode vorgekommen, naiv und ganz nach dem Buchstaben eine Poesie, eine Literatur und eine Epoche aufzufassen, die gewiß nichts weniger als einfach und schlicht war: eine Poesie, gesättigt mit allem Raffinement der „heiteren Wissenschaft“, eine Literatur, durchtränkt von allen Spitzfindigkeiten der Scholastik, eine Epoche, die eine ebenso haarspaltende wie weitschweifige Rhetorik liebte. Ich frage jeden ehrlichen und unbefangenen Leser, ob er etwas Anderes als ein Werk reiner Rhetorik in der Vita Nuova findet, in dem prosaischen Commentar will ich sagen, welchen Dante nachträglich den Erzeugnissen seiner jugendlichen Muse beigeben zu müssen glaubte, um in dieselben allenthalben die gezwungensten und widersprechendsten Allegorien hinein zu deuten. Und doch hat man auf diesem beweglichen Sand einer so augenscheinlich künstlichen Exegese dasjenige aufbauen wollen, was man die „Seelengeschichte“ Alighieri's zu nennen übereingekommen ist! Damit bietet man uns einen Dante, der von seinem neunten oder achtzehnten Jahre bis zu seinem sechsundfünfzigsten, bis zu seinem Todesjahr immer derselbe geblieben, immer mit seiner Beatrice beschäftigt, immer in der Erinnerung einer Jugendliebe lebend für ein reizendes Wesen, das an einen Anderen verheiratet war und in der Blüthe des Alters starb

Die erschütternden Wechselfälle in der Laufbahn des Politikers und Staatsmannes, die ernsten Beschäftigungen des Gelehrten und Denkers, die heiligen Pflichten des Gatten und Vaters, die Noth des heimat- und schutzlosen Verbannten: dies Alles, sagt man uns, war durch die Erinnerung jener frühen, reinen, einzigen Liebe — „der großen Angelegenheit" seines Lebens, seines moralischen und intellectuellen „Leitsterns" — in den Hintergrund gedrängt und beherrscht! . . . Ich schweige von dem schrecklichen Zwang, den die Erbauer solcher „Seelengeschichten" fortwährend dem einfachen gesunden Menschenverstand und den klarsten Thatsachen anthun müssen; ich schweige von der komischen Verlegenheit, in die sie durch gewisse Damen von Casentino oder Lucca versetzt werden, besonders durch die arme Gemma Donati, die Gattin des Dichters, aus der sie bald eine Xantippe und bald eine Penelope machen; ich möchte nur bemerken, daß sie beim besten Willen, Alles gelten zu lassen und Alles buchstäblich zu nehmen, doch manchmal nicht wagen können, bis an die Grenzen des Systems zu gehen. Sie wagen z. B. nicht, zu behaupten, Dante habe im Ernste geglaubt, Beatrice sei „eine Neun, das heißt ein Wunder, dessen Wurzel nirgends anders als in der heiligen Dreieinigkeit liege". Durch solche Ungeheuerlichkeiten in's Gedränge gebracht, erinnern sie sich mit einem Male, daß dies nichts als die Sprache der Epoche sei. Wenn man aber die Rhetorik an einem oder dem anderen Punkte zugesteht, warum sie dann nicht gleich an vielen andern anerkennen? Warum mit dem Convito schwören, daß die „mitleidige Dame", die Nachbarin, die nach dem Tode Beatrice's den Dichter fast getröstet hätte, die Matrone Philosophie

war, und warum nicht lieber mit der Vita Nuova glauben, es sei eine ganz leibhaftige und schöne Person gewesen, „die von ihrem Fenster herabschaute?"

Wenn wir uns entschlossen von solchen Voreingenommenheiten und Willkürlichkeiten frei machen, wenn wir die Sonette, Balladen, Canzonen der Vita Nuova ohne jeden ungeschickten Commentar betrachten, wenn wir sie so nehmen wie sie offenbar verfaßt wurden, — sporadisch, aus dem Stegreif, ohne vorher ausgedachten Plan, — so sehen wir alsbald, daß wir ein Erzeugniß der von den Provençalen erfundenen Kunst vor uns haben, eine Reihe lyrischer Gedichte, für welche eine donna gentile weit mehr der Vorwand als die Heldin war. Ich zweifle keinen Augenblick, daß der junge Alighieri von der Anmuth und Schönheit Beatrice Portinari's wirklich entzückt, tief gerührt war; aber es ist klar, daß er nie etwas Anderes von ihr beanspruchte, als ihm „Ruhm zu verleihen", daß er nie mehr wollte als sie in harmonischen Versen zu feiern, wie dies jederzeit für ihre „Damen" die transalpinischen Schüler der „heiteren Wissenschaft" gethan, wie dies zu seiner Zeit noch die Guinicelli, Cavalcanti, Cino und die andern Mitstrebenden im bello stile thaten. Daher die Ausdauer jenes Cultus für Beatrice, trotz ihrer Heirat mit Simone de Bardi, und sogar das vollständige Schweigen über ihre Heirat in der Vita Nuova; daher auch die Freiheit, womit der Dichter selbst ein legitimes Verhältniß einging und die Gemma Donati heiratete; daher endlich die charakteristische Unbefangenheit, womit der Gatte und Vater fort und fort „die alte Liebe und die alte Flamme" preist. Dies Alles entspricht dem Gange der von der ritterlichen Galanterie

überkommenen und sanctionirten Ideen, es kann sich sogar nur durch jenen Ideengang erklären: durch ihn, und durch ihn ausschließlich hat sich Dante in den lyrischen Dichtungen seiner Jugend inspiriren lassen.

Ganz anders war es mit dem unsterblichen Werke, zu welchem Alighieri erst in der Fülle des Genies und in der Reife des Alters, nel mezzo del cammin di vita die ersten Grundsteine legte. Die Liebe, welche die Terzinen der „heiligen Dichtung" feiern, hat nichts gemein mit dem zärtlichen Vasallendienst der Provençalen, auch nichts mit jener Leidenschaft, die „stärker als der Tod", aber tief menschlich ist und deren tragische Geheimnisse einst Shakespeare noch enthüllen sollte. In der Göttlichen Comödie wird die Liebe in einem ganz übernatürlichen Sinn aufgefaßt: sie wird begriffen als ein kosmisches Princip, als eine ungeheuere Strömung, welche „das große Meer des Seins" und die drei Reiche der unsichtbaren Welt durchzieht. Die physische Bewegung, das Thier- und Pflanzenleben, das Verstandesleben bilden die Stufenleiter dieser universellen Liebe. Unfehlbar auf ihren niedrigen Stufen, wo sie nur mechanisches Gesetz oder Instinct ist, wird die Liebe zum Guten wie zum Bösen erst fähig, sobald sie von der Vernunft erleuchtet wird. Und hierin liegt das Motiv jener beständigen Verbindung und jenes sozusagen systematischen Synkretismus der Liebe und des Lichtes in der Dante'schen Conception des Paradieses, des Fegefeuers und der Hölle. Der Himmel ist ein „englischer Tempel ohne andere Grenzen als die Liebe und das Licht": er ist das „reine Licht, das intellectuelle Licht voll Liebe"; aber auch die Hölle selbst ist ein Werk ebenso

der Liebe wie des Lichtes und der Gerechtigkeit.[1] Denn wie die Finsterniß nur eine Abschwächung des Lichtes, wie die Kälte nur eine Abschwächung der Wärme, ebenso ist das Laster nur eine Abartung der Liebe, eine von ihrem Zweck abgekehrte und auf unwürdige Gegenstände gerichtete Liebe.[2]

Abbate Dom Felipe.

Boni aut mali mores sunt boni aut mali amores, hat schon der heilige Augustin gesagt.

Der Akademiker.

Aus dem heiligen Augustin allerdings, auch aus dem Boëtius, aus dem heiligen Bonaventura sodann und den andern mystischen Schriftstellern des Mittelalters hat der Verfasser der Divina Commedia jenen Begriff der Liebe als universales Princip geschöpft, einen Begriff, dessen Ursprung, wie zu erinnern fast überflüssig ist, auf Plato zurückgeht, auf denjenigen, dem man den Beinamen „des Homer der Philosophie" gab. Die große Originalität Dante's, — dieses Homer des Katholicismus — besteht in der gewaltigen Phantasie, womit er sich dieser Idee bemächtigte, in dem ebenso tiefen wie poetischen Symbolismus, womit er sie umkleidete. In dem großartigen Bau des Dante'schen Kosmos erscheint Gott auf dem Gipfel des Seins als „die höchste Liebe und das höchste Licht", und er breitet seine Strahlen über alle Geschöpfe aus, je nach ihrer

[1] Parad. XXVIII, 53—54 und XXX, 39—40. — Inf. III, 6.
[2] Inf. XI, 52—66.

relativen Vollkommenheit. Die göttliche Liebe dringt selbst bis in jene über einander gelegten und ungleich weit von Gott entfernten Kreise, in welchen die Strafen den Vergehen entsprechend zu verbüßen sind: sie erleuchtet noch mit einem matten Schimmer die Vorhölle (limbo), wo diejenigen, denen nur der Glaube fehlte, frei von Leiden sind; sie verbleicht immer mehr in den nachfolgenden Kreisen, und erlischt erst vollständig in der Tiefe jenes eisigen Abgrundes, wo, inmitten der Verräther, der ungeheure Leib Lucifer's sich aufrichtet. Der Dichter entfernt sich demgemäß auf eine ganz charakteristische Weise, die man vielleicht nicht hinlänglich beachtet hat, von der geläufigen Theologie, welche in der Empörung des gefallenen Engels vor Allem die Sünde des Stolzes sieht: Dante sieht darin eine viel größere Sünde, die größte und schwärzeste von allen: denn was ist der Liebe mehr entgegengesetzt als der Verrath?

Unser verehrter Comthur hat uns bereits auf die großartige Inspiration aufmerksam gemacht, die an diese Empörung des Engels der Finsterniß, an jenen ersten Verrath gegen die „erste Liebe", den Ursprung der Hölle selber und des Fegefeuers anzuknüpfen wußte. Vom Himmel herabgestürzt, blieb Lucifer im Mittelpunkte der Erde hängen, „an dem Punkte, wohin jeder Körper durch seine Schwere gezogen wird", und hier bleibt er, „gebeugt unter alle Gewichte des Weltalls".[1] Man war mit gutem Grunde über diese für die Epoche so merkwürdigen Ausdrücke erstaunt, und hat sich gefragt, ob Dante nicht eine klare und genaue Vorstellung von den Gravitationsgesetzen gehabt habe; es ist wenigstens

[1] Inf. XXXIV, 110. — Parad. XXIX, 59.

gestattet, in ihm den poetischen Newton der übernatürlichen Welt zu erblicken. In der That steckt eine ganze himmlische Mechanik und zwar eine der originellsten in dieser von dem Genie Alighieri's geschaffenen Welt, die gleichmäßig das sichtbare und das unsichtbare Unendliche umfaßt, die Planeten des Firmaments und die Kreise der Verdammniß und der Seligkeit; es steckt hier ein wahrhaftes System der Attraction:

Tutti tirati sono, e tutti tirano![1]

Die Liebe und das Licht, das sind die beiden Elemente, die diesen Kosmos der Körper und Seelen bilden, die beiden Principien, die ihm seinen Zusammenhang, seine wunderbare Einheit und Ordnung geben. Bemerken Sie z. B., wie es immer die nämliche göttliche Flamme ist, welche die drei geheimnißvollen Reiche durchschreitet, belebt und bewegt: sie brennt und verzehrt die verhärteten Sünder in den Regionen der Hölle; sie reinigt und bestrahlt die Bußfertigen in ihrem Strafaufenthalte; sie erleuchtet und erfreut die Auserwählten in dem „englischen Tempel", wo Alles Glanz und Freude ist, wo die Gegenstände und Geister sich von einander nicht mehr durch die Form oder durch die Farbe, sondern nur durch das Licht, das in ihnen ist, durch ihren immanenten Glanz unterscheiden.[2] So ist es auch die nämliche göttliche Liebe, der nämliche Christus, der in jeder unserer Sünden gekreuzigt wird, und in jeder unserer Büßungen wieder aufersteht. Und wie ergreifend ist unter

---

[1] Alle sind sie gezogen, und Alle ziehen.
(Parad. XXVIII, 129.)

[2] Parad. X, 42.

andern das Bild jener Seelen in dem Augenblick, da sie, an das Ende ihrer Bußzeit gelangt, das Fegefeuer verlassen, in jenem Augenblicke, „da der Himmel wieder nimmt, was ihm stets gehört hat!“ [1] Bei jeder dieser Befreiungen erbebt der ganze Berg, wie die Erde erbebte bei der Wiederauferstehung, und die Lüfte erschallen von dem Gesange Gloria in excelsis, der einst die Geburt des Gottessohnes begrüßte! . . „Weder Schöpfer noch Geschöpf waren jemals ohne Liebe,“ sagt der Dichter an einer berühmten Stelle des Purgatorio. Die Liebe ist „natürlich und unfehlbar“, d. h. unveränderlich und instinctiv in den vernunftlosen Körpern; sie ist dagegen „geistig und fehlbar“ in jedem vom göttlichen Lichte berührten Wesen; sie ist darin der Keim jeder Tugend, wie jedes strafbaren Werkes [2] . . . Verfolgen Sie so den fortwährenden Symbolismus der Göttlichen Comödie von den hervorspringendsten Profilen an bis zu den Winkeln und den weitest zurücktretenden Halbschatten, so werden Sie überall den nämlichen Grundgedanken des L i c h t e s und der L i e b e wiederfinden; sogar die Gestalt der Beatrice wird Ihnen alsdann in ihrer genauen Bedeutung, die ich für die einzig wirkliche halte, erscheinen. Sie wird Ihnen erscheinen, wie eine Verkörperung neben so vielen andern, — nur die glänzendste, menschlichste und süßeste — der großen Idee der universellen Attraction, welche das ganze Werk belebt; in den Strophen, welche „die alte L i e b e und die alte F l a m m e“ preisen, werden Sie nur einen mehr persönlichen und intimen Accent erkennen, der in sinnreicher

---

[1] Purgatorio XX, 21.
[2] Purgatorio XVII, 91—105.

Weise mit der großartigen Sphären-Harmonie vermischt und verschmolzen ist, welche das beherrschende Thema des ganzen „heiligen" Gesanges bildet.

Denn dieser Gesang ist zugleich eine allgemeine Epopöe und eine ganz individuelle Erzählung, der glorreiche Hymnus eines göttlichen Kosmos und dabei die demüthige Beichte einer sündigen Seele, und gerade dieser doppelte Charakter macht aus dieser Dichtung ein auf dem Gebiete der Inspiration so einziges Denkmal. Dante hat seine „Vision" in das Jahr 1300 gesetzt, in das denkwürdige Jahr des „ersten Jubiläums", als auf den Ruf Bonifacius' VIII. über hunderttausend Pilger von allen Enden der Welt herbei eilten, bei den Gräbern der heiligen Apostel Buße thaten und, nach dem Worte des Geschichtschreibers, die ganze Christenheit vor ihren Richter im Thale Josaphat gekommen zu sein schien. Es ist dasselbe bezeichnende Datum, das der Dichter auch seiner Wanderfahrt in den geheimnißvollen Regionen jenseits des Grabes gab, dieser Wanderfahrt, die er — was man nie vergessen darf! — als einen Act der Reue und Buße auffaßte. Der Anblick der Höllenqualen und der himmlischen Seligkeit, die Erkenntniß der unausbleiblichen Folgen des Bösen wie des Guten sollten ihn auf „den rechten Weg, den er verloren", zurückführen und seinem von Stürmen allzulange erschütterten Dasein den Frieden wiedergeben. „So tief war er schon gesunken," sagt von ihm im irdischen Paradies sein Schutzgeist, „daß es nur noch ein einziges Mittel gab, ihm die Hoffnung des Heils zurückzugeben: das war, ihm das Reich der Verdammniß zu zeigen und ihn den Zoll schmerzlicher Reue zahlen zu lassen."

Marchese Arrigo.

Tanto giù cadde, che tutti argomenti
 Alla salute sua eran già corti.
 Fuor che mostrargli le perdute genti . . .
L'alto fato di Dio sarebbe rotto,
 Se Lete si passasse, e tal vivanda
 Fosse gustata senz' alcuno scotto
Di pentimento che lagrima spanda.[1]

Der Akademiker.

Daß diese Reue sich namentlich auf die Gluth der Sinne und die Versuchungen des Fleisches bezog, kann für den unbefangenen Leser nicht dem leisesten Zweifel unterliegen. Dante hat nur zu oft „sein Ohr der süßen Sirene geliehen, die auf hohem Meere den Schiffer verführt", nur zu sehnsüchtig „einen neuen Pfeil eines Mädchens erwartet". Konnte es auch anders sein bei einer so gewaltigen Natur, inmitten einer Gesellschaft, deren Ueppigkeit und Ueberfeinerung uns die Villani und Malaspina so anschaulich geschildert, inmitten jener schönen Damen von Florenz, die der Dichter selbst uns zeigt, wie sie sich nicht scheuen, frech zu wandeln und „den Busen sammt den Warzen frei zu tragen"?[2] War er nicht der Ver-

---

[1] So tief fiel er herab, daß alle Lehren
Zu seinem Heil nicht reichten; außer daß ihm
Gezeiget wurden die verlornen Schaaren . . .
Das hohe Schicksal Gottes wär' zertrümmert,
Wenn Lethe er so überschritt', und Labung
Der Art gekostet, sonder eine Zahlung
Von Reue, welche Thränen niederströmt.
(Purgatorio XXX, 136—145.)

[2] Purgatorio XXIII, 102.

wandte, Freund, Vergnügungsgenosse jener Donati, die durch ihre Pracht, ihren Aufwand und die Ausbrüche ihrer Leidenschaften weithin berufen waren? „Wenn Du Dich erinnerst," sagt Dante zu Forese Donati, als dieser ihm im Kreise der Ueppigen ganz entstellt und mit einem sengenden Aussatze bedeckt erscheint,[1] „wenn Du Dich erinnerst, wer Du mit mir, was ich mit Dir gewesen — deß zu gedenken, wird Dich noch jetzt betrüben!" Und der Dichter setzt hinzu, daß es Virgil gewesen, der ihn von einem „solchen Leben" abgebracht hat — was in der Dante'schen Sprache sagen will, daß das Studium ihm als Talisman gegen die verderblichen Versuchungen der Welt gedient hat. Man darf indessen annehmen, daß das active, das politische Leben mit seinen Aufregungen und seinen Lehren noch viel mehr dazu beigetragen, jener Periode zügelloser und lockerer Sitten ein Ende zu setzen, ohne freilich im Herzen des Mannes den Stachel der Sinne ganz zu tilgen. Im Jahre 1300, dem Jahre des Jubiläums, übernahm Dante das hohe Amt eines Priors der Republik, das nach kurzer Frist mit seiner Vertreibung und dauernden Verbannung endigte! Das Schauspiel der großen politischen Wechselfälle an den Ufern des Arno und dasjenige der großen christlichen Bußen an den Ufern des Tiber vor den Gräbern der Apostel trafen so in Einem Augenblick zusammen, um der Seele des Gläubigen und des Dichters jenen gewaltigen Stoß zu geben, welchem der erhabene Gedanke der Divina Commedia entsprang.

Und auch bei den Liebesdichtern der Provence und Italiens war damals eine solche entscheidende Krisis, eine ähnliche

---

[1] Purgatorio XXIII, 115—118.

Bekehrung zu ascetischen Ideen nicht gar selten, gerade nach einer langen, der „heiteren Wissenschaft" und den donne gentili gewidmeten Laufbahn. Die Geschichte der Troubadours ist voll von Beispielen dieser Art und unter den italienischen Nachahmern genügt es, Namen anzuführen wie Pannucio dal Bagno, Bacciarone, Tommaso de Faenza, Guittone d'Arezzo, die alle vor Dante gelebt und uns den mehr oder weniger erbaulichen, mehr oder weniger allegorischen Bericht einer ähnlichen moralischen Wiedergeburt hinterlassen haben.

> Poi fu dal mio principio a mezza etate
> In loco laido, disorrato e brutto,
> Ove m'involvi tutto —

also leitet Guittone d'Arezzo das Gedicht ein, [1] in welchem er seine Abwendung von den donne gentili und seine Bekehrung zur heiligen Jungfrau erzählt, — und es ist unmöglich, in diesen rauhen Versen die Rudimente zu den ersten Terzinen des Inferno zu verkennen: dieses mezza etate gleicht, gestehen wir es nur, gar sehr dem berühmten mezzo del cammin bei Dante. Aber während ein solcher Zustand der Seele wie des Alters die Guittone, Pannucio und ihre provençalischen Meister nur bestimmt hatte, zu verbrennen, was sie angebetet, und ihren einstigen „Liebeswahn" einfach zu verfluchen, hat Alighieri hier das Motiv zu einer der glücklichsten Inspirationen gefunden, mit denen je der Genius eines Dichters begnadet worden.

Die Liebe ist fehlbar, sowie sie geistig, von der Vernunft erleuchtet ist — sowie sie nicht blos mechanische Attraction

---

[1] Rime di Fra Guittone d'Arezzo, ed. Valeriani, canzon III.

oder Anreiz des Instinctes ist — und sie kann dann der Keim zu jeder Tugend werden wie zu jedem strafbaren Werke: dieses allgemeine Princip seines göttlichen Kosmos hat Dante auch auf den menschlichen Mikrokosmus angewandt, auf die Anziehungskraft der Sinne, auf den Reiz der Frau. Wenn eine solche Neigung uns zur Erniedrigung und Entwürdigung führt, „da, wo sie trügerischen Glücksgestalten nacheilt, die keines ihrer Versprechen gänzlich erfüllen", so ist sie dagegen auch die Quelle der edelsten Bestrebungen, „der wunderbare Schmelztiegel unserer köstlichsten Eigenschaften", wenn sie auf einen würdigen Gegenstand gerichtet und „von einer hohen Tugend durchdrungen ist".[1] Eine solche Unterscheidung drängte sich unserem Dichter als nothwendige Folge seiner großen platonischen Theorie auf, und sie war etwas ganz anderes als die Art der reuigen Troubadours, den „Liebeswahn" ihrer Jugend zu betrachten. Kehrte er dann zu sich selbst und seiner eigenen Vergangenheit zurück, in der Noth der Gegenwart sich der früheren glücklichen Zeit erinnernd, so mußte er alsbald an das junge Mädchen denken, das zuerst sein Herz und seine Lyra in Aufruhr versetzt hatte. Sie hatte ihm Ruhm verschafft, „sie hatte ihn aus der gemeinen Menge hervortauchen lassen";[2] ihr Bild hatte seine ganze jungfräuliche Frische bewahrt inmitten so vieler unkeuscheren Liebeserinnerungen; sie hatte, um mit Bossuet zu sprechen, „jenes, ich weiß nicht was von Vollkommenheit, das der Tod verleiht", besessen. Auf sehr natürlichem Wege unter mächtiger Mithilfe eines unvergleich-

[1] Purgatorio XXX—XXXII passim.
[2] Inf. II, 105.

lichen Kunstzaubers, verwandelte sich Beatrice nunmehr zu dem anmuthigen Symbol idealer Liebe in dem geistvollen Aufbau der „heiligen Dichtung", welche Alighieri ausdachte; unendlich weniger glücklich war es aber zweifelsohne, daß Dante auch auf den Gedanken verfiel, den neuen Symbolismus gewissermaßen rückwirkend bis in die früheren Erzeugnisse seiner jugendlichen Muse zu übertragen und sich zuerst in einer allegorischen und platonischen Umdeutung der einst nach der Ueberlieferung des bello stile und unter der Inspiration der ritterlichen Galanterie verfaßten Sonette und Canzonen zu versuchen. Dies war augenscheinlich der Ursprung des prosaischen Theils der Vita Nuova, der durchaus willkürlichen und erkünstelten Charakters ist, dessen Schlußsatz man jedoch beachten muß, weil er uns das Vorspiel und gleichsam das Thema jener „Göttlichen Comödie" gibt, deren Plan damals schon vollkommen festgestellt war. Dante spricht am Ende der Vita Nuova von den Pilgern, die er durch Florenz im Jahre des Jubiläums ziehen sah, und er fährt dann fort: „Einige Zeit hernach hatte ich eine wunderbare Vision, während deren ich Zeuge von Dingen war, die mich den festen Entschluß fassen ließen, nichts mehr von jener Seligen (Beatrice) zu sagen, bis ich in ganz würdiger Weise von ihr sprechen könnte. Und um dahin zu gelangen, studiere ich, so viel ich kann, wie sie sehr gut weiß. So hoffe ich denn auch, wenn es Dem, durch welchen alles besteht, gefallen sollte, mein Leben zu verlängern, von ihr zu sagen, was noch nie von einer Andern gesagt worden". . .

Ein großes und bei aller christlichen Demuth gar stolzes Vermessen! Aber der Verfasser der Divina Commedia wird

diese Aufgabe eines Tages glänzend lösen, indem er zwei hehre Ideen von allerdings ungleichem Werthe, aber von einer gleich transscendenten Poesie wundervoll verschmilzt: die platonische Idee der Liebe und die katholische Idee der Gemeinschaft der Heiligen. . . Kennen Sie etwas Poetischeres als jene Lehre unseres Glaubens von den gegenseitigen Verwendungen und Fürbitten der triumphirenden, der leidenden und der kämpfenden Kirche? Kennen Sie etwas Erhabeneres als jenes Dogma von dem Bunde zwischen den Heiligen, die im Himmel sind, den Seelen, die im Fegefeuer leiden, und den Gläubigen, die auf Erden leben? Alles ist gemeinschaftlich in der Kirche: Gebete, gute Werke, Gnaden, Verdienste. „Wir sind alle ein Leib, aber untereinander ist einer des andern Glied,“ sagt der heilige Paulus, „auf daß nicht eine Spaltung im Leibe sei, sondern die Glieder für einander gleich sorgen.“[1] Diese Bande der Liebe, welche unsere Religion um die zwei Welten, die sichtbare und unsichtbare, geschlungen hat, dieses großherzige System gegenseitiger Versicherung, welches sie zwischen dem Leben und den Tod errichten wollte, hat Dante sich wohl gehütet in seiner katholischen Epopöe zu übersehen. Habe ich nöthig, den ungeheuren Gewinn zu betonen, den er aus einem solchen Grundgedanken zu ziehen in der Lage war, die Scenen eines großartigen Pathos, die er kraft dieses Glaubens geschaffen? Soll ich an die ergreifenden und unvergeßlichen Episoden Manfred's, Buonconte's, Sordello's, Malaspina's, Hugo Capet's, Forese Donati's, Guinicelli's, Cacciaguida's erinnern? Bei jedem Schritte seiner phantastischen Pilgerfahrt wird der

---

[1] Röm. XII, 5. — I. Corinth. XII, 25.

Dichter durch Seelen aufgehalten, welche um die Fürbitten ihrer noch im Leben weilenden Angehörigen und Verwandten flehen: denn gute Bitten können „den Bann von oben abkürzen", „und hier wird durch die da unten viel gefördert".[1] Bei jedem Schritte auch wird er über das Leben und Thun der theuren Wesen befragt, welche noch nicht die Schwelle der Ewigkeit überschritten haben: jene Seelen des Fegefeuers, „englische Schmetterlinge, die waffenlos der Gerechtigkeit entgegenflattern", welche rührende Theilnahme zeigen sie allenthaben für die armen auf Erden gebliebenen Puppen! Denn wenn die bösen Neigungen an jenen Bußorten sich reinigen, so „verfeinern" sich auch hier die guten Gefühle von einst:

„A' miei portai l'amor, che qui raffina,"[2]

sagt eine jener Seelen in einer herrlichen Sprache. Und so war denn auch die Zärtlichkeit Beatrice's, jungfräulich und platonisch schon auf Erden, im Himmel zur beständigen Verwendung einer Seligen für einen unglücklichen Freund geworden:

L'amico mio, e non della ventura . . .[3]

Doch darf ich nicht verschweigen, daß hier sogar weit über die einfache Verwendung und Fürbitte, weit über dasjenige

---

[1] Purgatorio III, 136—145.

[2] Die meinen liebt' ich stets, doch reiner hier.
(Purgatorio VIII, 120.)

[3] Mein Freund, doch nicht der des Glückes.
(Inf. II, 61.)

hinausgegangen wird, was die Kirche in der Regel unter der Gemeinschaft der Heiligen versteht. Merkwürdig! Hingerissen von der Schönheit der Erfindung, und wie verführt von ihrem bezaubernden Reize, haben die Kritiker, sogar die scharfsinnigsten und orthodoxesten unter ihnen, ein Ozanam so gut wie ein Philalethes,[1] jene bedenkliche Lücke in der Dante'schen Theologie zu verzeichnen unterlassen, daß in ihr nie vom „Schutzengel" die Rede ist! .. In der Divina Commedia ist es Beatrice, welche gewissermaßen diese Rolle ihrem treuen Ungetreuen gegenüber sich beilegt und auf sich nimmt: sie ist im eigentlichen Sinne seine Patronin im Himmel und sein Schutzgeist. Seitdem sie ihn verlassen, seitdem sie „aus dem Fleische zum Geist erhoben worden", hat sie nicht aufgehört, über ihn zu wachen und sich über seine strafbaren Verirrungen zu betrüben. Umsonst hatte sie versucht, ihn zum Guten zurückzuführen, indem sie ihm bald im Traum erschien, bald hohe Gedanken einflößte: nichts konnte ihn von dem gefährlichen Abgrund zurückreißen, „und alle Lehren reichten nicht zu seinem Heil". In dieser Noth griff sie zu einem äußersten Mittel: sie beschloß, ihn den Aufenthalt der Verdammten durchschreiten, ihn die den verhärteten Sündern bestimmten Strafen sehen zu lassen. Sie selbst erwartet ihn am Ende dieser schmerzlichen Pilgerfahrt, auf dem Gipfel des Fegefeuers, im irdischen Paradies, und da der Reumüthige thränenreich am Arme Virgil's zu ihr emporsteigt, erspart sie ihm nicht die härtesten Vorwürfe, „damit die Strafe der Schuld gleich

[1] Ozanam, Dante et la philosophie catholique au treizième siècle; Paris, 1845. — Philalethes, die Göttliche Comödie, Leipzig 1865, 3 Bände.

sei". Wie hat er sie so bald vergessen, so wenig den ersten Pfeilen der Lügengebilde widerstehen, so tief trotz seinem Alter, trotz seinem „Barte" sinken, immer wieder in die nämlichen bekannten Fallen gerathen können? „Das junge Vögelchen läßt sich zwei- oder dreimal fangen; aber umsonst spannt man Bogen und Netze gegen dasselbe, wenn die Federn gewachsen sind" .... Erst nachdem sie den theuern Verirrten die ganze Tiefe seines Falles hat ermessen, „ihn die Augen, wie ein Kind, das seine Unarten erkannt, hat niederschlagen lassen", versöhnt sie sich mit ihm und läßt ihn die Schätze der göttlichen Liebe sehen. Sie trägt ihn durch die himmlischen Sphären, durch die Planeten; sie läßt ihn den Aufenthalt der Seligen, der Engel und Erzengel schauen; sie erschließt ihm die erhabensten Geheimnisse; im höchsten Himmel angelangt, wirft sie ihm einen letzten Blick zu und nimmt ihren Platz in der Glorie, in der flammenden Rose wieder ein; aber auch hier noch sieht er sie, wie sie „die Hände faltet" und für ihn betet.[1] ...

In dieser Rolle einer himmlischen Führerin und Auslegerin der heiligen Dogmen nimmt die Tochter Folco Portinari's hier und dort ganz transscendente Formen und Maße an: sie scheint mitunter eine Art vollkommener Verkörperung der göttlichen Erkenntniß, des höchsten Wissens zu sein, und zwei Jahrhunderte später, da Raphaël die allegorische Figur der Theologie in seiner berühmten vaticanischen Stanza malen will, zeichnet er sie so, wie Beatrice dem Dante im irdischen Paradiese erschien.

[1] Purgatorio XXX—XXXI; — Parad. XXXIII, 38—39.

Marchese Arrigo.

Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.[1]

Der Akademiker.

Sie ist, in dieser letzten und höchsten Apotheose, „die Frau der Tugend (donna di virtù), die einzige, durch welche die Menschheit über Alles ragt, was irgend der Himmel faßt"; „sie gibt das Licht zwischen Wahrheit und Einsicht"[2] ... Und bemerken Sie wol, hier wie überall anderwärts, diesen beständigen Synkretismus der Liebe und des Lichtes, welcher der Cardinalgedanke des Dante'schen Kosmos ist! Aber übersehen Sie auch nicht, daß Beatrice, als Schutzengel und himmlische Führerin nichtsdestoweniger unbefangen die Muse ihres einstigen Geliebten bleibt, die ihn zu der „heiligen Dichtung" inspirirt! Sie ist es, die ihm zum Führer durch die düsteren Regionen der Strafen und Bußen den Virgil erkoren hat, „die Ehre und das Licht der anderen Dichter," den großen Sänger des Reiches der Schatten, des descensus Averno im Alterthum. Zu wiederholten Malen schärft sie ihrem Geliebten ein, bei seiner Rückkehr schriftlich zu erzählen, was ihm, dank ihrer Hilfe, zu schauen vergönnt war: „Was Du

---

[1] Sah ich ein Weib im weißen Schleier ragen,
Olivenzweig' ihr Kranz und um's Gewand,
Das Feuer schien, des Mantels Grün geschlagen.
(Purgatorio XXX, 31—33.)

[2] Inf. II, 76—77. — Purgatorio VI, 45.

schauest, bist Du zurückgekehrt, sieh', wie Du's schreibest! . . . Du merke das, und dieselben Worte, wie sie von mir gebraucht sind, lehr' sie den Lebendigen jenes Lebens, das nur ein Rennen ist zum Tode!"[1] . . . . Dante macht so aus der gentil donna seiner Jugend die edle Stifterin seines Heils wie des Werkes, das ihm auf Erden Unsterblichkeit verschaffen soll, und nichts ist wunderbarer als die Kunst, womit er Wirklichkeit und Leben in eine so ideale Transfiguration einzuflechten verstanden hat . . .

Unsere liebenswürdige Hausfrau — und hiemit will ich schließen — möge also keine Gewissensbisse darüber empfinden, daß sie Zweifel an der Leidenschaft Dante's für Beatrice geäußert, denn diese Zweifel sind berechtigt, aber sie schädigen nicht im Mindesten eine der herrlichsten Schöpfungen des menschlichen Genius. Und wenn der Verfasser der Vita Nuova seine Donna gentile nicht anders geliebt und besungen hat, wie jeder andere Schüler der „heiteren Wissenschaft" und des bello stile, so hat dagegen der Dichter der „Göttlichen Comödie" von seiner Donna di virtù zu sagen gewußt, was nie von einer anderen gesagt worden ist, noch je gesagt werden wird.

Die Gräfin.

Wissen Sie, Herr Akademiker, daß Sie uns da am heutigen Abend einen wahren „Liebeshof" abhalten ließen, wie Ihre Provençalen des zwölften Jahrhunderts vielleicht nie einen reizenderen und lehrreicheren gehalten haben? Das war heute

[1] Purgatorio XXXII, 103—105, und XXXIII, 52.

der Tag der Fremden, eines Slaven und eines Galliers; aber Italien wird doch wohl morgen seine Revanche zu nehmen wissen: — non è vero, principe?

Fürst Silvio.

Wie, gnädige Frau, an mich lassen Sie Ihren Ruf ergehen, an einen armen Pedanten, der nicht von seinen Griechen und Römern loszukommen vermag? . .

Die Gräfin.

Che, che, che, principe! Hier gelten keine Ausflüchte: ich lese in Ihren Augen, daß Sie Vieles über dieses Problem zu sagen haben, das mich zugleich reizt und bedrückt. Ach, carissimo, wenn Sie uns die so eifrig gesuchte Lösung bringen, so werde ich Sie nach antiker Weise mit Blumen bekränzen, ich werde Sie im offenen Carneval küssen; Dio mio, ich will sogar Griechisch lernen! . . . .

III.

Dante und der Katholicismus.

INHALT: Wie Fürst Canterani ein Pedant wurde. — Das religiöse Ideal Dante's. — Seltsames System Rossetti's. — Richtige Exegese der Protestanten. — Leidenschaftliche Ausfälle Alighieri's gegen die Verderbtheit der Kirche. — Freimüthige Sprache des Mittelalters in Bezug auf den Clerus. — In necessariis unitas. — Urtheil Dante's über die Gewaltthat von Anagni. — Ueber den Kaiser Friedrich II., die Albigenser und den Orden der Dominikaner. — Katholische Orthodoxie der Göttlichen Comödie. — Ihre poetische Katholicität: Sünde, Gnade und Werke. — Milton, Klopstock und Dante. — Das Problem der Verdammung und des Heils. — Violenti rapiunt. — Toleranz und Leutseligkeit des katholischen Dichters. — Die Heroen und Genien des Alterthums. — Virgil und das Fegefeuer. — Hat Dante den philosophischen Zweifel gekannt? — System Karl Witte's. — Seine Hypothese einer „Dante'schen Trilogie". — Vita Nuova, Convito und Divina Commedia: Naiver Glaube, philosophischer Abfall, und schließliche Rückkehr zu einem geläuterten Glauben. — Alighieri der Faust oder Manfred des vierzehnten Jahrhunderts. — Einwürfe gegen die Hypothese Witte's. — Die Wissenschaft und der Glaube im Mittelalter. — Beständiger, ununterbrochener Cultus Alighieri's für die Philosophie. — Factische und chronologische Unhaltbarkeit der Witte'schen Hypothese. — Charakteristisches Verhalten Dante's in den Kreisen der Ketzer, Sectirer und Freidenker. — Er bleibt theilnahmslos und ohne jeden persönlichen Rückschlag. — Er sieht in den Freidenkern nur Libertins. — Bezeichnende Unterlassungen in der Göttlichen Comödie: Schweigen über Prometheus und Hiob. — Merkwürdige Episode des Ulysses. — Die Zweifel des Mittelalters und der Zweifel unserer Tage. — Die Uebel unserer Natur und das Uebel in seinem speculativen und abstracten Princip. — Das Credo Dante's.

Fürst Silvio Canterani war nicht immer der antiquarische Sonderling und „Pedant" gewesen, als der er jetzt gern in der vornehmen römischen Gesellschaft erscheinen wollte. Leute von einem gewissen Alter erinnerten sich seiner noch als eines glänzenden neapolitanischen Gesandtschafts-Attachés (er war zugleich Unterthan des Kirchenstaates und des Königreiches beider Sicilien), der einst wegen seines Geistes und seiner Manieren in den verschiedenen Hauptstädten Europas, wo er der Reihe nach verweilt hatte, sehr geschätzt gewesen war. Zuletzt, gegen das Jahr 1844, nach Wien als erster Secretär geschickt, erwarb er sich dort rasch die Beliebtheit bei der hohen österreichischen Gesellschaft, gewann sogar die ganz besondere Gunst des alten Hof- und Staatskanzlers und wurde der vertraute Gast des „Ballplatzes". Es war denn auch in den berühmten Salons der Fürstin Metternich, wo der junge Gesandtschaftssecretär die Bekanntschaft der schönen Olga Galaïeff machte, die alsbald seine Lebensgefährtin wurde.

Die öffentliche Stimme hatte vollkommen Recht, diese Ehe eine vom Standpunkte der Geburt, des Vermögens und der gesellschaftlichen Stellung vollkommen passende zu nennen; was die Religion betrifft, so gehörten die Fürsten Galaïeff zu der geringen Zahl hoher russischer Familien, die zu Anfang dieses Jahrhunderts und unter dem Einfluß eines gewissen geheimen, jedoch damals in St. Petersburg sehr mächtigen Conventikels sich zum Katholicismus bekehrt hatten. Diese Familien wagten allerdings nicht, ihren Glauben öffentlich zu bekennen; unter der mißtrauischen Regierung des Kaisers Nicolaus mußten sie sich sogar in doppelt vorsichtiges Geheimniß hüllen, und die Aussicht, künftighin offen einen bisher nur im Geheimen und ängstlich geübten Cultus bekennen zu dürfen, war für Olga Galaïeff keine der wenigst angenehmen Seiten ihrer Verbindung mit dem römischen Fürsten.

Gegen das Ende des Jahres 1845, prachtvoll eingerichtet in dem alten Palaste Canterani auf der „Piazza dei Santi Martiri", welchen die Handbücher Murray's und Bädeker's durch ein Sternchen der besondern Aufmerksamkeit des Besuchers der ewigen Stadt empfehlen, fand die Fürstin Olga bei der römischen Gesellschaft den herzlichen Empfang, den ihre Schönheit, ihre Anmuth und ihre religiöse Vergangenheit verdienten; und ihr Salon wurde bald der wichtige Mittelpunkt der „Zelanti". Cardinal Lambruschini hatte gleich in den ersten Tagen der jungen Fürstin den Beinamen einer „Kirchenmutter" gegeben; in diesem Worte lag zum Mindesten ebensoviel Scharfsinn wie Bosheit. Mit dem Ungestüm und dem Mangel an Gleichgewicht, der der slavischen Natur eigen ist, hatte sich die edle Moskowitin in der That, sobald

sie den heiligen Boden Roms betreten, voll tiefen, verzehrenden Eifers auf die Glaubensfragen geworfen. Die bedeutenden Ereignisse, die kurz nachher folgten, die aufregenden Wechselfälle der ersten vier oder fünf Jahre des Pontificates Pius' IX., konnten diesen Eifer nur steigern und zum höchsten Grad entflammen. Man muß der Fürstin Canterani die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie nur ein mittelmäßiges Interesse für die politische Seite des Restaurationswerkes hatte, zu welchem die Rückkehr aus Gaëta das Zeichen gegeben. Das diplomatische Ränkespiel, das Ringen der verschiedenen Höfe um den Einfluß beim heiligen Stuhl und die ganze Arbeit der Wiederherstellung, welche der Cardinal-Staatssecretär in seinen geschickten Händen concentrirte, ließ sie fast gleichgiltig. Was sie vor Allem in Anspruch zu nehmen und unendlich aufzuregen geeignet war, das war die große theologische Bewegung, welche damals in der Umgebung und im Herzen des Vaticans selbst sich anzukündigen begann und die mit einer gemessenen, aber festen Entschlossenheit der Verkündigung gewisser Dogmen, der Ersetzung der localen Liturgien durch die gleichförmige römische Liturgie, der Wiederherstellung der alten katholischen Hierarchie in den protestantischen Ländern und andern Unternehmungen derselben Art entgegen trieb. Nach und nach wurde der Palast an der Piazza dei Santi Martiri ganz vom weltlichen und Laien-Element verlassen und man sah dort nur noch Cardinäle, Monsignori, Ordenshäupter, Legaten und Ablegaten, apostolische Protonotare und Missionäre. Monsignore H . . ., der hohe Abkömmling einer seit Jahrhunderten durch ihren katholischen Eifer berühmten englischen Familie, bezeichnete im Scherze den Salon der

Fürstin Canterani als „ein Concil out of session“. In ihrer edlen Anhänglichkeit an eine Sache, die ihr von Jahr zu Jahr theuerer wurde, scheute die schöne Enthusiastin vor keiner Arbeit zurück; sie machte sich muthig an's Studium, sie las die Summa Theologiae des heiligen Thomas, die Kirchenväter und die hauptsächlichsten Abhandlungen der religiösen Controverse. Gewissen hohen Persönlichkeiten St. Petersburgs sandte sie von Zeit zu Zeit dickbändige Mittheilungen voll unwiderleglicher Beweisgründe gegen den Irrthum des Photius; einige vom Glück Begünstigte in Rom wie in der Fremde hatten sogar von ihren Händen den Velin-Band eines prachtvoll ausgestatteten, aber nur als Manuscript gedruckten Werkes erhalten, das den Titel trug: Des rapports du bouddhisme avec notre sainte foi catholique.

Fürst Silvio hatte Anfangs zu der mehr oder weniger wohlgemeinten Warnung des Cardinals Lambruschini gelächelt; die theologische Begeisterung der jungen Olga schien ihm als eine bloße, naturgemäß vorübergehende Frauenphantasie, jedenfalls den frivolen Beschäftigungen vorzuziehen, welche in der Regel das Leben der großen römischen Damen ausfüllen. Als er endlich die sehr zweifellosen Unzukömmlichkeiten dieser Phantasie gewahr wurde, mußte er mit Schmerz erkennen, daß aus derselben eine starke, ausschließliche, für jede Gegenvorstellung unempfängliche und zum Kampfe, zum „Martyrium“ bereite Leidenschaft geworden war. Er hütete sich, den Himmel herauszufordern, ließ der Theologie das Feld frei, und bald löste der Tod eines einzigen und zärtlich geliebten Kindes die letzten Gefühlsbande zwischen den beiden Gatten, von denen jeder Theil fortan seinen eigenen Weg ging. Zu achtungs-

voll gegen Ueberzeugungen, deren Aufrichtigkeit er kannte, um ihnen einen verstellten und kleinlichen Krieg zu machen, zu sehr um seine Würde besorgt, um der Welt seinen häuslichen Kummer zu zeigen, auch zu ernsthaft, um niedrige Zerstreuungen zu suchen, dachte der Fürst nur noch daran, eine Beschäftigung zu finden, die seinen Geist ausfüllen konnte, ohne seine Ehre bloszustellen. In dem geräumigen Palaste seiner Vorfahren, wo er keinen Salon und keinen Herd mehr für sich hatte, war noch eine Bibliothek, eine ganz „heidnische", aber sehr gewählte und reiche Bibliothek — und er zögerte nicht, sich in derselben einzuschließen. Ein Thucydides oder Aeschylus, den er eines Tages zufällig öffnete, ließ ihn eine angenehme Wahrheit entdecken, an die er seither nicht gedacht: daß nämlich die Jesuitenväter zu etwas gut seien und daß ihre so veraltete und verrufene Unterrichtsmethode doch bei ihren Zöglingen einen unangreifbaren Schatz classischer Kenntnisse hinterlasse. Dank dieser ersten Erziehung gelang es dem Fürsten Silvio, ohne übermäßige Anstrengung und in kurzer Frist des Lateinischen und Griechischen bis zur größten Vollkommenheit Herr zu werden, und das Studium des Alterthums war fortan sein Trost im Innern und sein Schutz nach außen. Mit dem feinen Zartgefühl eines adeligen Herzens, das eine innere Wunde verbirgt, bemühte er sich, die Welt über sein verlorenes Glück zu täuschen. Seine Alterthumsmanie hielt dem theologischen Eifer der Fürstin das Gleichgewicht, und das Paar erschien in den Augen der Nichteingeweihten als gleichmäßig excentrisch nach zwei Seiten. Die Welt ist nicht so böse, als man wohl sagt: sie weiß uns Dank für die Anstrengungen, die wir machen, um ihre Nachreden zu vermeiden,

und sie beweist uns dies großmüthig, indem sie sich nicht mehr mit uns beschäftigt; so hielt sie es auch mit der Casa Canterani. Der äußere Schein wurde bis zum Ende gewahrt, auch dann sogar, als in Folge des Einmarsches der Truppen Victor Emanuels in Rom Fürst Silvio sich entschlossen hatte, abwechselnd in Neapel und Florenz zu wohnen. Die eifrige Moskowitin hielt es für Ehren- und Pflichtsache, dem „Usurpator" zu trotzen und auf der Bresche zu bleiben, die am 20. September 1870 bei der Porta Pia gelegt wurde; aber sie war auch die Erste, anzuerkennen, daß ihr Mann nicht dieselben Verpflichtungen hatte und daß es besser für ihn sei, sich von Anfang an jedem lästigen und Mißverständnissen unterworfenen Verkehr mit der Regierung der „Buzzurri" fern zu halten.

In dem sympathischen Kreise der Villa Albina verlor Fürst Silvio keineswegs seine fast schon ein Vierteljahrhundert alten Gewohnheiten und er gab der Gräfin oft Anlaß zu liebenswürdigen Spöttereien durch seine classischen Citate, sowie durch seine Beharrlichkeit — seine dolce mania, wie er selber sagte — aus ihr seine Schülerin im Griechischen machen zu wollen: er versicherte seiner hochgeschätzten Freundin, dies sei die einzige Perle, die zur Krone ihrer Vollkommenheiten fehle. Dabei aber hatten die Hausfrau wie ihre Gäste mehr als einmal Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß der Fürst während seiner langen Zurückgezogenheit sich nicht auf das Studium des Alterthums allein beschränkt hatte. Die Zwischenbemerkungen, die er sich von Zeit zu Zeit erlaubte, bewiesen mehr als hinreichend, daß weder die Geschichte noch die Künste ihm fremd geblieben und daß er über mehr als

eine ernste Frage des Lebens ernstlich nachgedacht haben mußte. Doch war seine Einmischung in die Plaudereien des Abends bisher immer sehr zufällig, sehr zurückhaltend, fast widerstrebend gewesen und die Ueberraschung war daher nicht gering, als man gegen den Schluß des letzten Abends sah, wie er ohne allzu großen Widerstand jene erste Rolle in der Unterhaltung für den folgenden Tag übernahm, welche ihm die padrona di casa gewissermaßen aufnöthigte. So machte sich denn auch Tags darauf, zur gewohnten Versammlungsstunde der Gesellschaft, in dem kleinen Kreise eine wirkliche, mit Mühe zurückgedrängte Bewegung der Neugier bemerkbar, als die Gräfin, nachdem sie ein Präludium von Chopin fein ausgeführt hatte, ohne langen Uebergang mit einer zugleich schmeichlerischen und gebieterischen Stimme sagte:

— Nun, principe,

. . . Scocca
L'arco del dir, che insino al ferro hai tratto! . .[1]

Fürst Silvio.

O, gnädigste Frau, das wäre jetzt wohl kein großes Verdienst mehr, „der Rede Bogen" gut zu spannen und in's Schwarze zu treffen, nachdem durch die vorausgegangenen lehrreichen Besprechungen die Scheibe schon so klar beleuchtet und der Zielpunkt von allen Seiten umschrieben worden ist. Von den verschiedenen Menschen in Alighieri, welche wir bis jetzt an unsern Augen vorüber gehen sahen, hat uns in der That

---

[1] . . . Entlaß
Der Rede Bogen, den du bis zum Stahl zogst.
(Purgatorio XXV, 17—18.)

noch keiner jene geheimnißvolle und erschütternde Verwirrung, jenes Gefühl „beängstigenden Zaubers“, um mit unserer liebenswürdigen Wirthin zu sprechen, erklärt, das in uns stets der furchtbare Name Dante erweckt. Die persönlichen Leiden und Prüfungen, die er als Bürger bestand, sind gewiß nicht so schwer gewesen, wie die Lebensläufe eines Tasso, Milton oder Cervantes. Seine Inspiration war glücklich und frei, wie selten eine es war in Beziehung auf die immer gleiche Sicherheit und Kraft; er hat nicht „jenes Anprallen des Gedankens an eine widerstrebende Form und Materie“ gekannt, jene mörderischen Kämpfe der „alta fantasia“ und des „possa“, in welchen sich der Riesengeist Michel Angelo's erschöpfte. Eine tief eindringende Erörterung hat uns schließlich auch über das Verhältniß von Wahrheit und Dichtung in der Liebesverzweiflung des Sängers der Vita Nuova vollkommen aufgeklärt. Nachdem wir aber über dies Alles in's Reine gekommen, bleibt uns jetzt nur noch übrig, den transscendenten Menschen in Alighieri zu befragen, ich meine den Gläubigen und den Denker, um, wenn es möglich ist, das Räthsel eines Schicksals zu lösen, das uns stets vor allen andern pathetisch erscheinen wird. Muß man nicht das Geheimniß seiner Tragödie in seinem religiösen oder politischen Ideal suchen, in seiner Art, die Respublica oder die Civitas Dei, das Reich Gottes oder den Menschenstaat aufzufassen, und daneben in der grausamen Beschämung, welche die zeitgenössischen oder nachfolgenden Geschlechter diesem Ideal, dieser Auffassung bereiten mochten? Dies will ich denn, mit Ihrer nachsichtigen Erlaubniß, hier untersuchen.

Ich empfinde keine Verlegenheit, wenn ich Sie bitte, mir auf das religiöse Gebiet zu folgen, obgleich es auf diesem

Gebiete gewiß nicht an Irrlichtern gefehlt und schon mancher Erklärer Dante's hier seine „selva selvaggia“ gefunden hat. Sie kennen die Wege, auf welchen die Schule Ugo Foscolo's und Rossetti's dahin gelangte, Alighieri gewissermaßen als Oberhaupt einer Art großen Freimaurer-Bundes darzustellen, der im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert heimlich am Untergange des Katholicismus gearbeitet hätte. In unsern Tagen ist ein wackerer Franzose, der nach seinem eigenen Geständnisse die Göttliche Comödie zuerst (1842) ganz unbefangen, und ohne einen Hindergedanken darin zu finden, übersetzt hatte, später auf den Einfall gekommen, aus derselben eine schreckliche „albigensische Comödie“ herauszudeuten; erleuchtet durch die Lehren Rossetti's, und vielleicht noch mehr durch diejenigen der Februar-Revolution von 1848, denuncirte Herr Aroux den großen Florentiner als den gefährlichsten Uebelthäter.[1] — Die eifrigen Protestanten ihrerseits versagten sich nicht den Genuß, eine Menge „reformatorischer Elemente“ in den Dante'schen Terzinen zu finden und einen glorreichen Vorläufer Luther's in dem unsterblichen Dichter zu begrüßen, der so viele feurige Pfeile gegen die Verderbtheit der Kirche, namentlich gegen jene Indulgenzen geschleudert hat, „womit Sanct Antonius das Schwein fett macht und Andre viel, die ärger sind als Schweine!“[2] Keine dieser seltsamen Vermuthungen hat indeß vor einer einigermaßen ernsten Prüfung bestehen können, und gegenwärtig ist die vollkommene Orthodoxie der „heiligen Dichtung“ keine Frage mehr für einen aufgeklärten Kritiker.

---

[1] E. Aroux, Dante hérétique, révolutionaire et socialiste. Paris, 1851.

[2] Paradiso XXIX, 118—126.

Freilich werden in dem Gedichte zahlreiche und furchtbare Anklagen gegen die Politik der römischen Curie und gegen die lockern Sitten der Geistlichkeit erhoben. Von der Scene an, im Höllenkreise der Simonisten, wo, in ein enges Loch versenkt, den Kopf abwärts, die Füße in der Luft und den Flammen preisgegeben, Papst Nicolaus III. beim Nahen Dante's sich täuscht und ihn für Bonifacius VIII. nehmend, der damals noch auf dem päpstlichen Stuhle saß, ihm zuruft: „Bist Du's, Bonifacius? Wie, Du bist es schon?" — von dieser Scene an, deren Kühnheit in der Schmähung in allen Werken des Aristophanes nicht ihresgleichen findet, bis zu den Worten, welche der heilige Petrus im Paradies gegen den entarteten heiligen Stuhl ausspricht, den rächenden Worten, die „den ganzen Himmel erröthen machen"[1], — welche Reihenfolge von bittern, blutigen, unvergeßlichen Ausfällen! Hüten wir uns nichtsdestoweniger, hierin den geringsten Angriff auf das Dogma vom Papstthum, den geringsten Zweifel an der Göttlichkeit seiner Einrichtung zu sehen! Im Mittelalter war das Wort umso freier, je unerschütterlicher die Herzen im Glauben waren. Schon der heilige Bernhard warf der Geistlichkeit vor, sie denke vielmehr daran, „die Taschen der Gläubigen auszuleeren, als deren Laster auszurotten", und wie oft ist die Sprache der großen Doctoren jener Jahrhunderte, die Sprache eines Gerson, eines Clemengis, eines d'Ailly an Heftigkeit derjenigen Alighieri's gleich! Man muß wohl sagen, die Kirche war in jener Zeit noch nicht so hochgradig empfindlich, wie in unsern Tagen. . .

---

[1] Inf. XIX, 52–57. — Parad. XXVII, 28—30.

Abbate Dom Felipe.

Entschuldigen Sie, Fürst; wenn die Kirche im Mittelalter gegenüber den mehr oder weniger begründeten Vorwürfen tolerant war — in dubiis libertas — so kam dies daher, daß sie das Princip des Glaubens gesichert wußte: in necessariis unitas ....

Vicomte Gérard.

Der arme Duc de Persigny sagte nicht anders zu den „alten Parteien": Erkennt nur erst das Princip des Kaiserreichs an, dann sollt Ihr ganz nach Belieben Opposition machen können.

Fürst Silvio.

In necessariis unitas; Sie haben Recht, Monsignore, uns an einen Grundsatz zu erinnern, welchem Dante nicht aufhört, im ganzen Verlaufe seiner begeisterten Dichtung die glänzendste Huldigung darzubringen. Jenen nämlichen Bonifacius VIII., den er unbarmherzig als Simonisten und Welfen geißelt, vergleicht er nichtsdestoweniger dem gekreuzigten Christus, sobald er auf das schändliche Attentat von Anagni zu sprechen kommt; Nogaret und Colonna sind dann in seinen Augen „die zwei neuen Schächer", Philipp der Schöne „ein neuer und grausamer Pilatus", und die „sanfte" Rache Gottes ruft er auf die Urheber eines so schrecklichen Verbrechens herab.

Marchese Arrigo.

Veggio in Alagna entrar lo fiordaliso,
E nel Vicario suo Cristo esser catto.

Veggiolo un' altra volta esser deriso:
Veggio rinnovellar l' aceto e il fele,
E tra nuovi ladroni essere anciso.

Veggio il nuovo Pilato sì crudele,
Che ciò nol sazia, ma senza decreto
Porta nel tempio le cupide vele.

O signor mio, quando sarò io lieto
A veder la vendetta, che nascosa
Fa dolce l' ira tua nel tuo segreto?[1]

Fürst Silvio.

Andererseits zögert er trotz der Heftigkeit seiner ghibellinischen Ueberzeugungen nicht, das Haupt und den erhabensten Vertreter seiner eigenen Partei, den Kaiser Friedrich II. selbst — den Excommunicirten der Päpste und angeblichen Verfasser des Werkes De tribus Impostoribus — in die Hölle

[1] Seh' in Alagna einzieh'n ich die Lilie,
Christum in seinem Stellvertreter fahen!
Ich seh' ein andermal ihn dort verspottet,
Ich sehe Gall' und Essig ihm erneuen,
Ihn tödten unter Schächern, welche leben!
Seh' also grausam den neuen Pilatus,
Daß das ihn nicht ersättigt: ohne Vollmacht
Lenkt in den Tempel er die gier'gen Segel.
O Du mein Herr! wann werd' ich mich denn freuen,
Die Rache zu erblicken, die bei Dir noch
Geheim verborgen Deinen Zorn so sanft macht?
(Purgatorio XX, 86—96.)

zu versetzen. Und in welch glühenden Ausdrücken weiß er den heiligen Dominicus und seinen Orden dafür zu preisen, daß sie die albigensische Irrlehre unterdrückt und ausgerottet, „die ketzerischen Waldgestrüppe, dort wo die Widerstände dichter waren!“ [1] Unser lieber Comthur hat uns sehr richtig die ruhige und ihrer Kraft bewußte Entschlossenheit bewundern lassen, womit Dante bei seiner poetischen Arbeit vorgegangen: er hat ihn uns gezeigt, wie er gleichmäßigen und festen Schrittes vom Anfang bis zum Ende seiner Aufgabe, von Strophe zu Strophe, von Kreis zu Kreis sich erhob, ohne je zu zagen, ohne je an seiner Kunst zu zweifeln. In der That ist nichts jener wunderbaren Zuversicht des Künstlers in Alighieri vergleichbar, außer der Zuversicht des Gläubigen. Die berühmten Terzinen, [2] wo er von seinem Genie, seinem Ruhm, dem Lorbeer spricht, mit dem man ihn am Quell von seiner Taufe einst bekränzen werde, diese stolzen, rauschenden Töne, an die man hier schon einmal erinnert hat, läßt Dante mit ausgesprochener Absicht gerade unmittelbar nach dem feierlichen Bekenntniß seiner Rechtgläubigkeit vernehmen, welche ihm im Paradiese die feurigen Glückwünsche und drei Umarmungen des Apostelfürsten [3] einbringt. Muß ich noch beifügen, daß keiner der Nachfolger des heiligen Petrus seit nahezu sechs Jahrhunderten daran gedacht hat, sich gegen diese großartige Anerkennung zu erklären? Seit nahezu sechs Jahrhunderten hat die katholische Welt nicht aufgehört,

---

[1] Inferno X, 119. — Paradiso XII, 100—102.
[2] Paradiso XXV, 1—9.
[3] Paradiso XXV, 10—12 und Paradiso XXIV, 22—164.

das stolze Wort zu bestätigen, welches Beatrice im Himmel über ihren Geliebten ausspricht:

La Chiesa militante alcun figliuolo,
Non ha con più speranza![1] . . .

Abbate Dom Felipe.

Bravo, Fürst! Eben diese Verse pflege ich den Protestanten entgegenzuhalten, wenn sie, von Dante sprechend, ihren Mißmuth kaum unterdrücken können, daß die Congregation des Index nie an den größten katholischen Dichter gerührt hat.

Der Pole.

Zwei tiefe religiöse Genies haben versucht, auch dem Protestantismus seine „heilige Dichtung", seine göttliche Epopöe zu geben: Milton hat den Fall unserer Menschheit besungen, und Klopstock ihre Erlösung. Warum ist nichtsdestoweniger die Inspiration Dante's, und zwar nach dem Geständniß der Protestanten selbst, universeller und vollkommener gewesen? Eben weil sie katholisch war, eben weil sie nicht blos die Verdammung und die Gnade, sondern auch noch das Verdienst, die Werke, das Fegefeuer umfassen konnte . . . .

---

[1] Die Kirche, die da kämpfte, hat keinen Sohn
Von stärk'rer Hoffnung . . .
(Paradiso XXV, 52—53.)

Vicomte Gérard.

O, Sie nennen die Messiade die Dichtung der Gnade und der Huld! ... Mit Ausnahme unseres Fürsten vielleicht bin ich hier wahrscheinlich der Einzige, der Klopstock anders als vom Hörensagen kennt. Welcher Tollheit ist man denn auch in der That nicht fähig, wenn man Gesandschafts-Attaché in Mecklenburg-Schwerin ist, sich auf dem lächerlichsten Posten zum Sterben langweilt und einem blondhaarigen, blauäugigen Gretchen gefallen will? Gretchen aber legte einen großen Werth darauf, mich ihren frommen „Barden von Quedlinburg" lieben zu lehren! Ja, meine Herren, ich habe die Messiade gelesen; ich habe wenigstens zwei oder drei Gesänge davon gelesen und — ich habe den Tag gesegnet, da ein Decret des Ministeriums mich rechtzeitig von Mecklenburg, vom Barden von Quedlinburg und von Gretchen befreite.

Fürst Silvio.

Quel giorno più non vi leggemmo avante!...[1]

Ich werde das Lesen der Messiade sicher nicht als angenehmen Zeitvertreib empfehlen, aber für den ernsten Denker ist sie doch eine sehr lehrreiche Erscheinung, jene doppelte Blüthe der Milton'schen und Klopstock'schen Dichtung im Schoße des Protestantismus, jene förmliche und schroffe Scheidung zwischen der Gerechtigkeit und der Gnade, die sich

[1] Desselben Tages lasen wir nicht mehr weiter.
(Inferno V, 138.)

hier bis auf das Gebiet der schöpferischen Phantasie hin vollzogen ... Der Sohn eines Jahrhunderts des Religionshasses und der politischen Gewaltthätigkeiten, scheitert der puritanische Dichter, der frühere Secretär des Staatsrathes Cromwell's völlig mit seinem Versuche des „Wiedergewonnenen Paradieses"; er ist nur mächtig, er ist nur er selbst, wenn er den Fall und die Verdammung besingt. Es ist derselbe finstere und unbeugsame Geist, der im „Eikonoklastes" die Hinrichtung Carls I. rechtfertigt, und der im „Verlorenen Paradies" Gott über den gefallenen Adam das erbarmungslose Urtheil aussprechen läßt: „Er, oder die Gerechtigkeit muß sterben!"

But to destruction sacred and devote,
He, with his whole posterity, must die;
Die he or justice must.[1]

In einer ruhigern, vom Geiste der Toleranz erfüllten Zeit dagegen wählte Klopstock zu seinem Gegenstande die Erlösung[2]: Er erzählt von Adam nur die Idylle seines sanften und ergebenen Endes; er hat Mitleid mit Abadonna, aber er scheitert auf klägliche Weise jedesmal, wenn er die düstern Regionen unserer Natur und unserer Geschicke betritt. Dante allein hat es verstanden, der Sohn der ewigen Kirche zu sein, der kämpfenden Kirche ebenso wie der leidenden und triumphirenden; statt wie Milton oder Klopstock nur das Kind seines Jahrhunderts zu bleiben, hat er das große Ganze des geheimnißvollen Problems umfaßt, er hat in den Rahmen desselben Werkes die Gerechtigkeit, die Gnade und das

---

[1] Milton, Paradise lost III., 208—210.

[2] Gervinus, Gesch. der poet. Nationallit. Bd. IV, S. IX, 4.

Verdienst geschlossen, und mit gleicher Kunst die Schrecken der Hölle, die Hoffnungen des Fegefeuers, die unsagbaren Freuden des Paradieses geschildert. Denn nichts ist verkehrter als die landläufige Auffassung, die in Alighieri nur den immer düstern und grimmen Dichter mit den pathetischen Ausbrüchen und den finstern Flüchen erblickt. Dies kommt, wie ich denke, daher, daß die Mehrzahl der angeblichen Leser Dante's, die Fremden namentlich, von ihm höchstens das Inferno kennen; aber Ihnen, meine Herren, brauche ich nicht alle jene Gesänge des Purgatorio und Paradiso in's Gedächtniß zu rufen, wo eine unvergleichliche Sanftheit, Helle, Milde herrscht, wo so viele frische, reizende und ruhige Bilder uns erquicken, alle von einer liebevollen Hand gezeichnet und erleuchtet von dem Lichte eines Lächelns, — col lume d'un sorriso.[1]

Darf ich es sagen? Was jenes heikle Problem der Verdammung und des Heiles betrifft, so finde ich bei unserem katholischen Dichter, bei dem Manne des wegen seiner Finsterniß so verrufenen Mittelalters einen offenen Geist und ein leutseliges Herz, wie ich es bei den protestantischen Sängern des Verlorenen Paradieses und der Messiade vergebens suchen würde. In der That muß man den achtzehnten und neunzehnten Gesang Klopstock's lesen, die vom jüngsten Gerichte handeln, um die ganze Engherzigkeit und Trockenheit kennen zu lernen, die der lutherische Eifer sogar in einem aufgeklärten und menschenfreundlichen Jahrhundert in sich tragen kann, — während Dante sich bis zu dem Gedanken vorwagt, daß am Tage des Gerichtes Mancher, der Christus nicht gekannt hat,

[1] Paradiso XVIII, 19.

näher beim Sohne Gottes stehen wird, als viele der Getauften, die ihn unaufhörlich anrufen:

Ma vedi, molti gridan Cristo, Cristo,
Che saranno in giudicio assai men prope
A lui, che tal che non conobbe Cristo.[1]

Die Erlösung aller Derjenigen, welche die Tugend geübt, ohne die Gnade der Taufe empfangen zu haben, hört sichtlich nicht auf, den Geist des mystischen Pilgers zu beschäftigen; dieses Problem bleibt der Gegenstand seiner Sorgen und Herzensqualen und drängt ihn zu sehr merkwürdigen Widersprüchen. „Es wird ein Mensch geboren am Indusstrand", fragt er sich,[2] „und dorten ist ja keiner, der spräch' von Christus, noch der läs' noch schriebe; und alle sein Wünsch' und seine Thaten sind gut, so weit die menschliche Vernunft sieht, und ohne Sünd' im Leben wie im Reden: — und er stirbt doch ungetauft und ohne Glauben! Wo ist das Recht dann, welches ihn verdammet? Wo seine Sündenschuld, wenn er nicht glaubet?" . . . Wohl mag Dante sich selbst vor solchen Fragen warnen: „es hieße," sagt er, „die unergründliche Tiefe erforschen, unendliche Fernen durchdringen wollen mit einem Blick, der kaum eine Spanne mißt"; wohl mag er sich an den Abgrund erinnern, in welchen der erste der Erzengel fiel, „weil er nicht das Licht erwartete und ihm vorgreifen wollte"; er fährt nichtsdestoweniger fort, das Licht

[1] Doch siehe, Viele rufen Christus, Christus,
Die beim Gericht ihm einst viel ferner stehen,
Als einer, welcher nichts gewußt von Christus.
(Paradiso XIX, 106—108.)

[2] Paradiso XIX und XX passim.

über jenen dunklen Punkt mit Ungeduld zu suchen, und er gibt schließlich folgende großartige Auslegung des „violenti rapiunt" des Apostels:

Regnum coelorum violenzia pate
  Da caldo amore, e da viva speranza,
  Che vince la divina volontate;

Non a guisa che l' uomo all' uom sovranza,
  Ma vince lei, perchè vuole esser vinta,
  E vinta vince con sua beninanza.[1]

Besonders die Verehrung, die Begeisterung für die Helden und Genies der classischen Welt drängten ihn, diese Frage zu untersuchen und lassen ihn manchmal Handlungen großherziger Willkür begehen. „Ein tiefer Schmerz erfaßte sein Gemüth" beim Anblick so vieler edler Geister des Alterthums, die in der Vorhölle (limbo) gefangen sind wegen der einzigen Sünde, daß sie Christus nicht kannten[2] und er umgibt mit einer wahren Majestät jene Gruppe, in deren Mitte er einen Augenblick eintreten darf, um dort von Dingen zu sprechen, „von denen es schön ist, zu schweigen". Er widersteht nicht dem Ruf der Größe, den Cato in den Erinnerungen der untergehenden Republik zurückgelassen; er verzeiht ihm den Selbstmord, ja, noch mehr, den Widerstand gegen Cäsar

---

[1] Das Reich der Himmel duldet Ueberwält'gung
Von heißer Liebe und lebend'ger Hoffnung,
Die sieget über den göttlichen Willen:
Nicht wie der Mensch den Menschen überraget,
Nein, sie besiegt Ihn, weil Er will besiegt sein,
Und so besiegt, siegt Er mit Seiner Güte.
(Paradiso XX, 94—99.)

[2] Inferno IV passim.

und macht aus ihm den Wächter des Fegefeuers. Er kommt wiederholt auf die Ueberlieferung zurück, daß Christus zur Unterwelt hinab steigend viele nicht getaufte Seelen aus der Vorhölle heraus gehen ließ; er bedient sich irgend einer zweifelhaften Legende, um aus Statius einen Christen zu machen und den Kaiser Trajan in den Himmel zu versetzen; in den Himmel versetzt er auch den Sohn des Anchises, blos aus Rücksicht auf den Ursprung Roms, und ebenso einen dunklen Helden der Aeneïs, Namens Riphyeus, blos weil Virgil von ihm gesagt:

. . . justissimus unus
Qui fuit in Teucris, et servantissimus aequi.

Und Virgil selbst, mit welchem Strahlenkranze hat nicht Alighieri den Sänger von Mantua geschmückt, indem er ihn sogar zum Vorbild und Symbol alles dessen machte, was außerhalb des Glaubens das Schöne, Gute und Wahre sein kann! Ich weiß wohl, daß das ganze Mittelalter für den Verfasser der Aeneïs einen wahrhaften und wundersamen Cultus gehabt hat; daß es von ihm bald wie von einem Propheten des Christenthums, bald wie von einem Magier und Zauberer zu sprechen liebte. Aber Dante hat aus der Legende seines Virgil alle Züge der Nekromantik und Dämonologie, die damals so populär waren und die ein Cino da Pistoja z. B. nicht verschmähte, sorgfältig entfernt. In einem geistvollen Bilde vergleicht er seinen sanften Meister „Einem, der bei Nacht geht, und Licht trägt hinter sich, und sich selber nichts nützet, doch hinter ihm die Leute weise macht“.[1] Und gewiß

---

[1] Purgatorio XXII, 67—69.

hat vom sittlichen Standpunkte kein Dichter des Alterthums dieses Lob so sehr verdient wie derjenige, welcher, indem er pascua, rura, duces besang, sich immer an den reinsten Ideen Plato's begeisterte; bei dem auch gewisse Verse über die neu entstehende Ordnung der Dinge, über „eine Jungfrau, die da kommt", über ein nahendes Reich Gottes, über die Seelen, die in der andern Welt „ihre früheren Verbrechen mit verschiedenen Strafen büßen, sich dort von ihren Sündenflecken waschen oder sich im Feuer reinigen", uns heute noch durch ihren mystischen, fast christlichen Ton überraschen...

Die Gräfin.

Wie?! Virgil hätte also das Fegefeuer vorausgeahnt?

Fürst Silvio.

Ganz gewiß, gnädige Frau, und zwar mit erstaunlicher Genauigkeit.

Quin et, supremo quum lumine vita reliquit,
Non tamen omne malum miseris, nec funditus omnes
Corporae excedunt pestes; penitusque necesse est
Multa diu concreta modis inolescere miris.
Ergo exercenter poenis, veterumque malorum
Supplicia expendunt. Aliae panduntur inanes
Suspensae ad ventos; aliis sub gurgite vasto
Infectum eluitur scelus, aut exuritur igni.
Quisque suos patimur Manes; exinde per amplum
Mittimur Elysium, et pauci laeta arva tenemus:
Donec longa dies, perfecto temporis orbe,
Concretam exemit labem purumque reliquit
Aetherum sensum, atque aurai simplicis ignem.

Has omnes, ubi mille rotam volvere per annos,
Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno:
Scilicet immemores supera ut convexa revisant
Rursus . . .[1]

Ich glaube sogar, daß aus diesen Versen Dante zuerst den Gedanken geschöpft haben muß, Virgil zum Führer zu wählen nicht bloß für seinen descensus Averno, sondern auch für seine ganze Pilgerfahrt durch das Fegefeuer und bis zur Schwelle des irdischen Paradieses . . . . Ich werde später noch einen andern, ebenso hohen wie chimärischen Zweck untersuchen, den Alighieri mit seiner andauernden Verherrlichung Virgil's und der römischen Welt verfolgte; hier habe ich nur aufmerksam machen wollen auf den für die Epoche überraschenden Geist der Leutseligkeit, den er gegen jene heidnische Welt stets bewahrt hat, auf die wahrhaft rührende Sorge, womit er ihr das Thor der Gnade offen zu halten

[1] Ja, wenn selber das Leben mit brechenden Augen dahin schwand,
Weicht nicht jegliches Uebel zugleich, nicht alle Verpestung
Ganz und gar aus dem Leibe des Armen, es ist unvermeidlich,
Daß viel lange Verwachs'nes in fester Vereinigung anklebt.
Darum läutert sie Straf' und es tilget das alte Verderbniß
Büßende Pein. Ein Theil schwebt gegen die wehenden Winde
Ausgebreitet; es wäscht in den Tiefen des Strudels ein andrer
Flecken der Sünden hinweg; noch andern brennt sie die Flamm' aus.
Alle wir Schatten, wir dulden das Uns'rige; dann ist vergönnt erst
Raum in Elysium's Flur; nur wenige zieh'n wir zur Wonn' ein:
Bis der ersehnte Tag, nach der rollenden Zeiten Vollendung,
Fest anhaftende Makel getilgt und nach völliger Läut'rung
Bleibt der ätherische Sinn und des Urlichts heiterer Gluthauch.
Diese gesammt, wenn tausend der Jahre gewälzet den Kreislauf,
Ruft zum letheischen Strom ein Gott in gedrängeten Schaaren,
Daß, der Erinnerung baar, das erhabene Himmelsgewölbe
Wieder sie schaun . . .

(Aenëis. VI. 735—751.)

bemüht war, soweit es die Strenge des christlichen Dogmas gestattete, indem er im Uebrigen auf die „Ueberwältigung des Himmels durch die Liebe" vertraute! . . Gewiß, wenn Beatrice von ihrem Geliebten sagt, daß „nie ein Sohn der kämpfenden Kirche mehr Hoffnung gegeben hat", so hat auch nie ein Christ des Mittelalters so viel wie er gesprochen und gehofft für die großen Seelen des Alterthums im Schoße der triumphirenden Kirche!

Ohne diesen „Sohn der Kirche" und diesen Rechtgläubigen im Verfasser der Divina Commedia zu leugnen, haben Einige sich doch gefragt, ob er immer so gewesen und ob nicht in irgend einem Zeitpunkte vor der Abfassung der „heiligen Dichtung" sein religiöser Glaube Augenblicke der Verdunkelung und des Schwankens gehabt habe? Ein berühmter deutscher Gelehrter, dem die Dante-Kritik sehr verpflichtet ist, hat sogar auf diese Unterscheidung ein ganz eigenartiges System aufgebaut — eine jener „Seelengeschichten" des großen Florentiners, gegen welche der Herr Akademiker an unserem letzten Abend so unbedingt Verwahrung eingelegt hat. Man muß zugeben, daß von allen derartigen „Seelengeschichten" diejenige, die Herr Karl Witte bietet, — denn von ihm spreche ich — die einzig wahrhaft sinnige und packend interessante, dabei auch die einzige ist, welche die Zustimmung der Berufensten in Italien und Deutschland auf sich vereinigt hat. Und aus allen diesen Gründen muß sie auch unsererseits die ernsthafteste Aufmerksamkeit beanspruchen.

Nach dem System Witte's wäre ein enges Band zwischen der Vita Nuova, dem Convito und der Divina Commedia

vorhanden; diese drei Werke bildeten eine Art „Trilogie“, die verschiedenen Theile einer einzigen Dichtung, in welcher Dante die drei großen Phasen seines eigenen Lebens und desjenigen der Menschheit beschrieben hätte: Zuerst die Geschichte des naiven Glaubens, dann des Abfalls und Zweifels, und endlich der Rückkehr zum Glauben, einer Rückkehr voll Prüfungen und Reue. Die Vita Nuova würde danach die erste Epoche des Dichters darstellen — eine Epoche des kindlichen und reinen, liebevollen und sorglosen Glaubens, fern von aller Grübelei und den peinlichen Sorgen der Reflexion, — die ein Ende nahm mit dem Tode Beatrice's. Von diesem Augenblicke an, meint Witte, bemächtigte sich der Seele Dante's Trauer und Niedergeschlagenheit: sein Vertrauen auf die Güte, auf die Barmherzigkeit Gottes wurde in den Grundfesten erschüttert, und er fand nur noch Trost in der Philosophie, im menschlichen Wissen. Erklärt er doch selbst im Convito, daß allerdings die Philosophie für ihn die wahre „mitleidige Dame“ wurde, diejenige, die seine Verzweiflung derart beschwichtigte, daß sie ihn dem Gedächtnisse Beatrice's fast untreu machte! Und dieser Convito — ein unvollendetes Werk, wo der Verfasser in der Form eines Commentars zu seinen Canzonen sich vorgenommen hatte, eine Art Encyklopädie der ganzen scholastischen Wissenschaft zu geben — würde die zweite Phase in der moralischen und intellectuellen Entwicklung des Dichters bezeichnen. „Die Philosophie,“ sagt Alighieri im Convito, „ist die wahre Glückseligkeit unserer Seele; sie rettet uns vom Tod und von der Unwissenheit und heilt unsere Leidenschaften. Wer sein Heil sehen will, der schaue in die Augen dieser Dame, welche die Gattin des Kaisers

des Himmels, seine Schwester und seine geliebte Tochter ist.“ . . . Aber die menschliche Weisheit ist nur eben menschlich, und nachdem sie uns einige Zeit in leeren Träumen gewiegt hat, überläßt sie uns am Ende der ganzen Zerrissenheit und Beklemmung des Ungewissen. Diese Zweifel, diese Schmerzen und diese Beklemmungen, behauptet Witte, wurden dem Verfasser des Convito nicht erspart, und diese Periode seines geistigen Lebens hätte uns Dante in den ersten Gesängen seines dritten poetischen Werkes, der Divina Commedia, geschildert. Der „dunkle, entsetzliche und dichte“ Wald, dessen Erinnerung „so bitter, daß Tod wenig bittrer“, und wo der Dichter sich „auf halbem Wege seines Erdenlebens“ fand, würde jene Epoche der Verwirrung bezeichnen, und die Hölle in ihrer Gesammtheit wäre nur das Symbol aller schlechten Leidenschaften, die der Denker in seiner verstörten Seele damals gefühlt, als er, auf die große Offenbarung von Oben verzichtend, nur noch die bloße menschliche Vernunft zur Führerin hatte. Es war jedoch Dante vergönnt, seine Verwirrungen zu erkennen und triumphirend aus denselben hervorzugehen. Vom Beginne seiner mystischen Pilgerfahrt an, sehen wir ihn schon reuig durch Demüthigungen und Bußen die Rückkehr auf den „rechten Weg“, auf den Weg des Heils suchen. Also vorbereitet und gefaßt, vom irdischen Wissen nicht mehr jenes Licht zu erwarten, welches die göttliche Gnade allein dem Menschen zu bringen vermag, zögert er nicht, den Gipfel des Fegefeuers zu ersteigen, dort seine Beatrice wieder zu finden — den alten Glauben — und sein Geist, befreit von jedem Skepticismus und jeder Schlacke, erhebt sich endlich bis zum Paradies und zum unmittelbaren Schauen der erhabensten Wahrheiten.

Es ist sicherlich sehr originell und sogar von großer Verlockung, uns in solcher Weise Alighieri als den Faust oder Manfred des Mittelalters vorzustellen, allerdings einen *versöhnten* Faust, einen schließlich *reuigen* Manfred, aber doch immer einen jener „Dämonen des Zweifels", wie sie Goethe nannte und wie sie zu schaffen bis jetzt die moderne Poesie allein das Privileg gehabt zu haben schien. Die Hypothese Witte's hat den verführerischen Reiz, uns die „heilige Dichtung" viel näher zu bringen, aus ihr gar den Abdruck und die Erklärung unserer eigenen Schicksale zu machen. Denn zuerst unbefangenen und reinen Glaubens zu sein, und sich immer mit Sehnsucht, mit Schmerz — wie Faust beim Klange der Osterglocken — an die süßen Himmelslieder der Kindheit zurückzuerinnern; dann, wie dieser Faust, sich in die Wissenschaft zu stürzen, die Gesetze des Alls und des menschlichen Daseins ergründen zu wollen, und „leider auch" Philosophie zu studiren; dann weiter, wie Faust zu sehen, daß wir nichts wissen können, daß das Wissen selbst weder zur Wahrheit noch zum Glücke führt, und sich mit Manfred sagen zu müssen, daß der „Baum der Wissenschaft nicht der Baum des Lebens ist"; endlich enttäuscht und todtmüde vom Kampfe und „selbst am Zweifel zweifelnd", sich wieder auf den Glauben zu werfen — gleichviel, ob es der alte oder ein neuer Glaube ist, wenn er's uns nur erspart, zu denken und das verhängnißvolle Räthsel zu erforschen, und uns ein Dogma anstatt eines Problems gibt . . . ist das nicht in der That die Geschichte von mehr als Einem unter uns, ist es nicht so ziemlich die allgemeine Geschichte unserer Zeit? Nun denn, diese Geschichte, wir erkennen sie ganz wieder

in der Dante'schen „Trilogie" des Herrn Witte. Die Divina Commedia insbesondere ist dann unsere eigene Chronik — ein umgekehrter Palimpsest, von dem es genügen würde, blos die alte scholastische Schicht abzunehmen, um darunter eine durchaus moderne Schrift zu entdecken, ja die nämlichen Züge, die in Buchstaben von Feuer, Blut und Thränen auf das zerrissene Buch unseres eigenen Herzens geschrieben sind und — die Tragödie Dante's wäre gefunden . . .

Die Gräfin.

Das ist wahr! Und warum wollen Sie eine so schöne, so herrliche Erklärung verwerfen?

Fürst Silvio.

Weil ich fürchte, weil ich vielmehr sicher bin, daß wir mit einer solchen Erklärung dem Florentiner des vierzehnten Jahrhunderts Ideen und Gefühle unterschieben, die in Wirklichkeit nur unserer Epoche angehören. Wir freilich, wir sind es gewöhnt, die Vernunft als den Gegensatz des Glaubens anzusehen, die Philosophie als die erklärte Feindin, oder wenigstens als die sehr verdächtige Freundin der Religion zu betrachten: war dem aber ebenso im Mittelalter, im Jahrhundert Dante's, in der Epoche des heiligen Thomas und des heiligen Bonaventura? Zu behaupten, wie es verschiedene leidenschaftliche Vertheidiger der Hypothese Witte's thun,[1] daß die Scholastik

[1] Scartazzini, Dante. Biel, 1869. S. 241 flg.

durch das bloße Bemühen, das Denken dem Glauben anzupassen, schon einen Act der Unabhängigkeit, ja der Empörung gegen den Glauben vollzog, und so den Verfasser der Summa Theologiae unter die Fahne Spinoza's und Hegel's zu stellen, das ist gewiß eine der seltsamsten Verwirrungen der Zeiten und Ideen. Denn verständigen wir uns nur ganz klar darüber: es handelt sich hier nicht darum, zu wissen, was die scholastischen Denker des Mittelalters für uns sein und bedeuten können, nach unserer Art uns jetzt die allgemeine Entwicklung des menschlichen Geistes zurechtzulegen, es handelt sich darum, einfach festzustellen, was jene Denker für sich selbst gewesen, nach ihrem Wissen und Gewissen, inmitten des Horizontes, den ihr Auge umfaßte und über den sie nicht hinauskamen. Möglich immerhin, daß, wenn man jetzt den Strom der modernen Speculation langsam hinauffährt, man schließlich geradewegs bei den scholastischen Doctoren gelangt; daß man dann im heiligen Anselmus gar den Vater des Rationalismus begrüßen und aus seiner berühmten Einleitung zum ontologischen Beweis einen fast cartesianischen Accent heraushören kann. Aber um nur einigermaßen gerecht und wahr zu sein, müßte man doch sofort hinzufügen, daß nur wir und wir allein es sind, die einen solchen Schluß ziehen; daß die englischen und seraphischen Doctoren fern davon waren, denselben vorauszusehen, und daß, wenn sie dem Rationalismus den Weg bahnten, dies sehr unfreiwillig und ganz ohne ihr Vorwissen geschah. Wenn das Mittelalter sich mit Einem Worte der Vernunft bediente, so geschah es nicht, um die Offenbarung zu widerlegen, ja nicht einmal, um sie zu controliren, sondern einzig und allein, um sie „in's Licht zu setzen", um

sie noch glänzender und klarer darzustellen. Die Philosophie war in vollständiger Uebereinstimmung mit der Religion gedacht, und Aristoteles wurde als der Meister des Denkens betrachtet, eben weil man in ihm den Diener des Glaubens sah. Für den heiligen Anselmus, wie für den heiligen Thomas und für Dante, war die Wissenschaft „die Glückseligkeit der Seele, die Gattin Gottes, seine Schwester und seine geliebte Tochter", und dies Alles nur, weil sie nichts anderes war als die Verherrlichung des „Wortes" selbst, der menschliche Ausdruck der göttlichen Wahrheit.

Nicht als ob die scholastische Philosophie nicht ebenfalls ihre Unsicherheiten und Zweifel gehabt hätte: die Entmuthigungen und Beklemmungen, die immer das schmerzliche Inslebentreten der Idee begleiten. Doch diese Zweifel waren in ihrem Wesen und ihrer Begrenzung sehr verschieden von den unserigen: sie berührten nicht die Grundlagen, ja nicht einmal die Form der Offenbarung; sie störten die Nachtruhe, nicht aber das Gewissen des Denkers. Damals glaubte man fest an das Dogma, und wenn man zweifelte, so zweifelte man nur an der Vernunft, oder vielmehr an der individuellen Fähigkeit, sich derselben zu bedienen. Heute findet das Gegentheil statt: man glaubt an die Vernunft, an sie allein, und wenn man zweifelt, so zweifelt man am Glauben. Zwischen den Zweifeln des Mittelalters und dem Zweifel, dem großen absoluten Zweifel unserer Zeit ist ein Abgrund, genau so tief und so klaffend wie derjenige zwischen dem Credo quia absurdum des Kirchenvaters und dem Cogito ergo sum des Vaters der modernen Speculation. Aber wiederum nicht, als ob das Mittelalter, indem es von dem innerlichsten Einklang der

Vernunft und der Offenbarung überzeugt war, nicht sehr deutlich den hierarchischen Unterschied zwischen beiden gefühlt und hervorgehoben hätte. Die Doctoren des Mittelalters erkannten vollständig, daß die menschliche Vernunft häufig unzureichend ist, um alle Wahrheiten der göttlichen Offenbarung zu beweisen oder nur zu begreifen; aber darum meinten sie doch nicht etwa, daß die Vernunft irgend eine dieser ewigen Wahrheiten in Frage stellen könnte, und aus unserm Unvermögen, dieses oder jenes Dogma zu beweisen, schlossen sie keineswegs auf die Unhaltbarkeit dieses Dogmas, sondern im Gegentheil auf seine Vorzüglichkeit.

Marchese Arrigo.

Matto è chi spera che nostra ragione
Possa trascorrer la infinita via,
Che tiene una sustanzia in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia;*
Chè se potuto aveste veder tutto,
Mestier non era partorir Maria;

E disiar vedeste senza frutto
Tai, che sarebbe lor disio quetato
Ch' eternalmente è dato lor per lutto.

Io dico d'Aristotele e di Plato,
E di molti altri . . .[1]

---

[1] Ein Thor ist, wer da hofft, daß unser Sinnen
Den endelosen Weg durchlaufen könne,
Den nimmt, der Eines ist in drei Personen.
Sei mit dem Wie? genügsam, Volk der Menschen!
Denn hättet Alles ihr erforschen können,
That es nicht Noth, daß je gebar Maria.

Fürst Silvio.

Sie thun gut, Herr Marchese, an diese berühmten Verse zu erinnern, welche Dante Virgil in den Mund legt, und auf welche sich eben Herr Witte beruft, um durch sie hauptsächlich seine Hypothese zu begründen. Und doch, verkünden denn diese Verse etwas anderes, als was jeder Katechismus sagt: daß nämlich die menschliche Vernunft viele Wahrheiten in der natürlichen und sittlichen Ordnung erreichen, — daß sie so die Größe eines Aristoteles und Plato ausmachen kann — aber daß sie nicht vermag, „den endelosen Weg zu durchlaufen, den Der nimmt, der Eines ist in drei Personen?" Seltsame Zumuthung fürwahr, uns in jenen Terzinen eine Verdammung der Philosophie und ein Anathem gegen die Vernunft lesen lassen zu wollen! Nicht weniger seltsam ist gewiß auch das Unternehmen, im gleichen Sinne jenen Satz des Convito auslegen zu wollen, wo Dante sagt, daß die Philosophie nicht „die Kämpfe von Zweifeln" fürchtet, während er doch die wahre Bedeutung dieses gar nicht mißzuverstehenden Ausdruckes genau umschreibt, indem er hinzufügt: „noch die Mühen des Studiums". [1] Und so ist es auch mit allen anderen Stellen in den Schriften Alighieri's,

---

Du sahst ja fruchtlos schmachten so Gewaltige,
Daß deren Sehnsucht wohl gestillet wäre,
Die ihnen ewiglich zu Pein gegeben:
Von Aristoteles red' ich und Plato
Und noch viel Andern! . .
(Purgatorio III, 33—44.)

[1] Non teme la bore di studio e lite di dubitazioni. (Convito, I, 16.)

mit welchen man einen geistreichen Aufbau zu halten und zu stützen versucht hat, der augenscheinlich aller festen Grundlage entbehrt, weil es ganz unmöglich ist, auch nur Einen klaren und deutlichen Text anzuführen, der bei Dante eine Epoche religiösen Abfalls und Schwankens bezeugen könnte. Mit einer tiefen Symbolik, und an der in diesem Sinne entscheidendsten Stelle seines inspirirten Werkes — da, wo Beatrice ihrem Geliebten das Geheimniß der Schöpfung enthüllt [1] — ruft der Dichter, im Hinblick auf die göttliche und menschliche Vernunft, das Bild der Sonne und des Mondes hervor, die, für ganz flüchtige Augenblicke nur, „sich einen Gürtel aus demselben Horizonte machen können", und auch das andere Bild der „zwei Schalen Einer Wage, die nur selten in vollkommenem Gleichgewichte bleiben können"; er betont damit den hierarchischen Unterschied zwischen dem menschlichen Wissen und der göttlichen Offenbarung, aber niemals spricht er von ihrer Unverträglichkeit, noch ihrem Zerwürfniß. Nirgends stellt er den Cultus der Wissenschaft als einen Abfall vom Glauben dar; nirgends zeigt er Gewissensbisse oder auch nur Bedauern, daß er sich der Speculation ergeben; nirgends widerruft oder schwächt er das begeisterte Lob, das er im Convito an die Philosophie verschwendet hat! Und hier ist der Ort, noch überdies zu erinnern, daß der Convito frühestens im Jahre 1308 verfaßt wurde,[2] somit sehr lange nach der „wunderbaren Vision"

[1] Paradiso XXIX am Anfange.

[2] Convito I, 1 und 3, sagt Dante (geb. 1265) von sich, daß er das „männliche Alter" schon überschritten habe, d. h. das fünfunddreißigste bis vierzigste Jahr, der Definition gemäß, die er selbst, an einer andern

des Jubiläumsjahres, lange nachdem Dante den Plan der „heiligen Dichtung" gefaßt und sogar schon einen großen Theil desselben ausgeführt hatte. Die Chronologie steht demnach im offenbarsten Widerspruch mit der „Seelengeschichte", und ein einfacher Vergleich von Daten ergibt einen ernsten, unwiderleglichen Einwand. Wie konnte in der That Alighieri als Schriftsteller im Jahre 1308 auf eine Phase zurückkommen, die er schon längst als Denker überschritten hatte? Wie konnte er im Convito ohne Rückhalt und Einschränkung jene Philosophie feiern, deren verhängnißvolle Tendenzen und für unser Heil gefährliche Ergebnisse er vermeintlich schon lange vorher erkannt, jene Philosophie, mit Einem Worte, die er so viele Jahre früher in den ersten Strophen seiner Göttlichen Comödie bereits als einen „dunkeln, finstern und wilden Wald" beschrieben haben sollte, dessen Erinnerung ihm „bitterer als der Tod?" . . .

Ich kann mich nicht enthalten, Ihnen, meine Herren, noch eine letzte Erwägung vorzulegen: sie ist dem rein literarischen und künstlerischen Gebiete entnommen, aber für die Dante-Kenner dürfte sie vielleicht mehr Gewicht als alle andern Einwände haben. Bei einigermaßen aufmerksamem Lesen der Divina Commedia sehen wir sogleich, mit welcher Kunst und Beharrlichkeit der Dichter überall seine eigenen Gefühle und seine eigenen Geschicke einflicht, wo der Anblick der Verworfenen oder Auserwählten in seiner Seele die Er-

---

Stelle (IV, 23), von dem „männlichen Alter" gibt. Er beklagt sich auch daselbst über sein langes Exil, während dessen er schon ganz Italien durchwandert habe „als Pilger und als Bettler". Seine Verbannung erfolgte aber bekanntlich im Jahre 1302.

innerung eines ähnlichen Glücks oder Schmerzes, einer entsprechenden Lage oder Katastrophe seines Lebens erweckt. Unser gelehrter Akademiker hat uns gestern, und zwar sehr zutreffend, von der charakteristischen Haltung Dante's in diesem und jenem Kreise der Hochmüthigen, Gewaltthätigen oder Wollüstigen gesprochen; ich möchte hinzufügen, daß sich Alighieri keine Gelegenheit entgehen läßt, an seine Wechselfälle und Leiden, seine Liebe und seinen Haß, seine Kämpfe und seine Freuden, seine Bemühungen und seine Enttäuschungen, seine Lieblingsdoctrinen und diejenigen Lehren, die er verwirft und verdammt, zu erinnern und dabei ergießt sich stets seine Muse mit einer außerordentlichen Gewalt, indem sie die ganze Tonleiter der Leidenschaft zurücklegt, alle Weisen einer bald himmlischen, bald höllischen Melodie anschlägt, mit einem scharfen Schrei oder einer ersterbenden Klage alle Chöre der Verdammten, alle Hosiannah der Seligen durchdringt. Nun hat Dante mehr als einmal Gelegenheit, von den Abwegen der menschlichen Vernunft, von ihren strafbaren Irrthümern und ihren kecken Unternehmungen gegen den göttlichen Glauben und die Vorschriften der Kirche zu sprechen. Er sieht die gefallenen Engel, hochmüthig und frech, selbst in der città dolente: er sieht Diejenigen, welche die Unsterblichkeit der Seele geleugnet haben, „die Ketzer mit ihren Folgern“ in flammenumgebenen Gräbern brennen;[1] endlich, im achten und neunten Kreis der Hölle, begegnet er Denen, welche die Gaben des Verstandes mißbrauchten, „um Uebles zu thun,“ welche die Zwietracht unter die Gläubigen gesäet und Schismen hervor-

[1] Inferno IX, 127—128.

gerufen haben.[1] Wenn also die Hypothese der „Trilogie“ begründet wäre, wenn Alighieri selber die schlimme Prüfung des Zweifels durchgemacht und zu irgend einer Zeit seines Lebens den Verlockungen der empörten Vernunft nachgegeben hätte, so müßten wir hier ebenfalls, und hier vor Allem jene rührenden Ergüsse, jene erschütternden Aufschreie des Gewissens und des Schmerzes vernehmen, an welche uns der Dichter überall gewöhnt hat, wo die Schatten, die er beschwört, und die Ideen, die er anruft, irgend eine Saite seines geprüften Herzens erzittern machen. Und wie? Wenn der philosophische Zweifel die Mutter-Idee, die schöpferische Ursache, mit Einem Worte, das primum movens seiner „heiligen Dichtung“ gewesen wäre, würden wir nicht da, wo Dante die Frage der ihre Fähigkeiten mißbrauchenden Vernunft berührt, jene Art elektrischer Erschütterung verspüren, die in jedem begeisterten Werke das Nahen des entscheidenden Augenblicks ankündigt? Würde nicht Alles uns aufmerksam machen, daß wir uns dem Brennpunkte der Gesänge nähern? Diese, den Hauptgedanken des ganzen großen Bildes vertretende Gruppe müßte mit der größten Kraft und dem höchsten Relief ausgearbeitet, hier müßte das volle Licht des Genius ausgegossen sein, um dieselbe zu erhöhen und sie vom Hintergrunde abzuheben, oder — der unvergleichliche Meister hätte die ersten Bedingungen seiner Kunst auf unbegreifliche Weise verkannt.

Nun denn, ich suche vergeblich an den fraglichen Stellen einen jener Herzenstöne, einen jener leidenschaftlichen Ergüsse, die mich überall ergriffen haben, wo der Dichter an irgend

[1] Inferno, XXVI—XXVIII.

etwas Intimes oder Persönliches erinnert wurde, an das Vaterland oder die Liebe, an den Ruhm oder die Verbannung, an den Staat oder an die Kirche. Seltsam, vor jenen Ketzern und Sectirern, vor jenen kecken Zweiflern und jenen Empörten der Vernunft bleibt Dante Herr seiner selbst und Herr seines Wortes, gelassener Zuschauer und kalter Beobachter, wie wenn er sich im Kreise der Geizigen oder Diebe befände, wie wenn er in seinem Leben nichts mit ihnen gemein gehabt hätte, wie wenn nichts in seiner Vergangenheit ihm einen ähnlich tiefen Fall oder wenigstens eine ähnliche Verirrung in Erinnerung brächte! Nirgends ein Zurückkommen auf sich selbst, nirgends eine jener lyrischen und subjectiven Abschweifungen, nirgends eine jener Variationen der Klage des Quorum pars fui, wovon das Werk in so vielen andern Theilen überfließt! Und was die allgemeine Art und Weise, wie der Verfasser der Divina Commedia die Sünder dieser Kategorie behandelt, was die Linear-Perspective betrifft, in die er sie gestellt hat, so braucht man wahrlich nur einen Blick auf das Ganze der Composition zu werfen, um sich zu überzeugen, daß *sie* es nicht sind, welche das ethische und pathetische Centrum desselben bilden. Man darf z. B. nur die Beschreibung der Verräther und Feinde des Kaiserreichs mit derjenigen der Sectirer und „schlechten Rathgeber" vergleichen, um zu sehen, daß es gerade nicht diese letzteren sind, welche die Hauptgruppe ausmachen und den Grundgedanken des Werkes verkörpern. Soll ich es gestehen? Alle Gestalten gerade dieser Gruppe sind von einer dünnen Zeichnung, die sogar überraschen kann; diese ganze große und wichtige Seite des Bösen ist so leicht betont, daß sie sich im Unbestimmten zu verlieren scheint; und dies Alles

kann sich nur aus dem Umstande erklären, daß das gewaltige Problem der Vernunft im Gegensatze zum Glauben, in seiner Ausdehnung wie in seiner Tragweite, dem Dichter und seiner Zeit noch unbekannt war. Ein Dichter unserer Zeit, ein Genie unseres Jahrhunderts, würde dieses Problem gewiß ganz anders gestellt und beleuchtet haben. Und schon Klopstock, der inmitten der Generation von Wolff und Leibnitz lebte, und schon Milton, der ein Zeitgenosse Spinoza's war, und Tasso selber, den der Anstoß der Reformation mitten in's Herz traf, wußte, um von der empörten Vernunft und von der systematischen Negation zu sprechen, Accente und Bilder zu finden, denen keine Terzine über die Ketzer oder Diejenigen nahe kommt, welche „die Zwietracht unter die Gläubigen gesäet haben".

Ich schlage zufällig Milton auf, nehme die erstbesten Verse, welche dem Satan gleich in den ersten Strophen in den Mund gelegt sind:

> And thou, profoundest Hell,
> Receive thy new possessor; one who brings
> A mind not to be changed by place or time.
> The mind in its own place, and in itself
> Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
> What matter where, if I be still the same,
> And what I should be, all . . .[1]

Dieser Geist, „den weder Ort noch Zeit ändern kann, der für sich seine eigene Wohnung ist und in sich aus dem Himmel eine Hölle und aus der Hölle einen Himmel machen kann, der sich wenig darum kümmert, wo er sein wird, wenn er

[1] Milton, Paradise lost I, 251—257.

nur immer derselbe und was er sein soll, ist: Alles"; — das ist beinahe schon der Geist der Identität, wie ihn uns die Philosophie Hegel's zeigen wird, das ist schon die Negation in ihrer ganzen speculativen Tiefe und ich frage Jeden, ob er eine ähnliche Note in der ganzen Göttlichen Comödie gefunden hat! . .

Verweilen wir noch einen Augenblick in dieser merkwürdigen Region der Hölle, wo Dante Alle vereinigt hat, welche „durch die Vernunft gesündigt und Schismen hervorgerufen haben". Sicherlich ist in unserer Dichtung das Bild schön und groß, wo die Sectirer und „Diejenigen, die ihr Gewissen beladen, indem sie zur Zwietracht aufstachelten", nach dem Tode sich mit ihren eigenen Händen zerfleischen und „die Leiber spalten vom Kinn bis durch den Bauch"; auch jener andere Gedanke des Dichters ist sinnreich, der in der Flamme selbst, die sie vom Himmel empfangen, jene schuldigen Geister sich verzehren läßt, die sich derselben bedienten, um Böses zu thun.[1] Aber wenn wir in den Kreis eintreten und uns die Verdammten näher anschauen, so sind wir sehr überrascht, auf welches ärmliche und wenig metaphysische Maß jenes Wort von „der ihre Fähigkeiten mißbrauchenden Vernunft" beschränkt ist, ein Wort, das für uns eine ganze Welt, ein ganzes Chaos in seinem Schoße trägt! Denn jene, „von eben der Flamme, die sie erleuchten sollte, verzehrten Seelen", das sind nicht große Philosophen, die etwa keck die Wahrheiten der Religion oder Moral in Frage gestellt hätten, das sind nicht etwa Meister des Gedankens,

[1] Inf. XXVI, 47—48.

die Gott in seinen Tiefen herausgefordert und die Wissenschaft von Unten der Offenbarung von Oben entgegengesetzt hätten: das sind Menschen, die, von Gott mit einer höheren Vernunft begabt, dieselbe mißbraucht haben, um böse — politische Rathschläge zu geben, wie ein Ulysses, der den Bau des Pferdes von Troja anrieth; ein Montefeltro, der dem Papst einflüsterte, „viel zu versprechen und wenig zu halten"; ein Bertrand de Born, der den Plantagenet zur Empörung gegen seinen Vater antrieb: „mehr hat Achitophel mit Absalon und David nicht gethan". . . Nochmals: Unter allen Denjenigen, welche „ihre Vernunft mißbraucht" haben, nennt Dante nicht einen einzigen Philosophen, nicht einen einzigen Denker. Der einzige Philosoph überhaupt, den wir in der Divina Commedia zu ewiger Strafe verdammt sehen, ist Epicur, und ihn gerade versetzt der Dichter auf die Grenzscheide der Unmäßigkeit und der Bosheit, wie alle seine Jünger, „die Seel' und Leib zugleich gestorben meinen": ein deutlicher Beweis, daß Dante im Skepticismus nur sinnliche Bewegründe und materielle Zwecke vermuthete. In den Freidenkern erblickte er nur Libertins.

In der That ist nach Allem, was er sagt, und besonders nach Allem, was er verschweigt und zurückhält, leicht zu erkennen, daß Alighieri keinen Begriff von der philosophischen Negation in jenem transscendenten und metaphysischen Sinne hat, der uns zu unserem Unglück oder zu unserem Ruhm so vertraut und so geläufig geworden ist. Ich lege Nachdruck auf diese bezeichnenden Auslassungen in der Göttlichen Comödie, denn es ist nicht weniger interessant und lehrreich, die bedeutenden Lücken der „heiligen Dichtung" zu entdecken,

wie die ungeheueren Reichthümer derselben zu buchen. So ist z. B. jene Idee sehr alt, daß Gott dem menschlichen Wissen Schranken gesetzt habe, die zu überschreiten gefährlich ist; daß das Verlangen, Alles zu erkennen, einen strafbaren Stolz verräth, und daß wir, indem wir über das Räthsel unseres Daseins grübeln, in den Abgrund stürzen. Der Glaube der Völker so wie die Kunst der Meister hat mehr als eine Fabel erfunden, welche diese Lehre höchster Entsagung in sich schließt, mehr als einen Typus jener titanischen Genies geschaffen, deren Kühnheit und Strafe gleich groß war. Das Alterthum hat seinen Prometheus gehabt; unsere Epoche hat den Faust, den Manfred geschaffen, und ein moderner Dichter, der die Hölle besingen wollte, würde gewiß nicht versäumen, einen ähnlichen Typus zu entlehnen oder zu erfinden, der einen so tiefen Gedanken und eine so schmerzliche Lehre zusammenfaßte. Nun denn, wir würden umsonst eine solche Gestalt unter dem verlorenen Volke — perduta gente — suchen, welches die Hölle Dante's bewohnt: keiner jener tragischen Empörer des Geschicks erscheint in der Tiefe seines ewigen Abgrundes, keines jener prometheischen Genies hebt sich von dem düsteren Bilde als ein ewiges Beispiel ab; der Name Prometheus' fehlt sogar gänzlich in dieser Divina Commedia, die doch wahrlich an classischen Erinnerungen und an mythologischen Gestalten keinen Mangel leidet! Noch merkwürdiger, der Name Hiob's erscheint ebensowenig in dem ungeheuern Pandämonium Alighieri's, und unter allen Patriarchen, die er feiert, vom ersten bis zum letzten, von Adam bis Tobias, sehe ich mich vergebens nach dem Gerechten vom Lande Hus um, nach jenem Prometheus der Bibel, der doch gleichfalls mit Gott

gerungen, der das Räthsel der Schöpfung durchdringen und die große Frage des Daseins erforschen wollte! Eine einzige Gestalt scheint in der Hölle des Florentiners diesem Typus nahe zu kommen und diesen Gedanken zu streifen — aber es genügt, ihren Namen Ulysses zu nennen, um zu zeigen, wie wenig geeignet diese Gestalt, und wie wenig in der Dichtung Dante's jene titanische Idee betont ist, die in einer modernen Behandlung eines derartigen Stoffes alle anderen beherrscht hätte. Ulysses, dafür bestraft, daß er nicht dem Verlangen widerstanden, „die Welt zu erforschen und die Laster und Tugenden der Menschen zu erkennen"; der erfindungsreiche Laërtiade, zu den ewigen Flammen verurtheilt, weil er versucht hatte, „jenen engen Schlund zu überschreiten, wo Herkules die beiden Zeichen aufpflanzte, die den Menschen warnen, weiter zu gehen"[1] — dies ist der einzige Faust, die einzige prometheische Gestalt in der Hölle Alighieri's, und dieser Eine Zug sagt mehr als ein ganzes Buch. Er verräth das richtige Maß der speculativen Höhe Dante's und umschreibt in dieser Beziehung genau den Gesichtskreis der Divina Commedia wie des ganzen Mittelalters. Ich habe vom Mittelalter gesagt, daß es viele Zweifel, aber nicht den Zweifel kannte, den großen, allumfassenden, souveränen Zweifel; ich möchte ebenso von der Göttlichen Comödie sagen, daß sie die Uebel unserer Natur enthält, aber nicht das Uebel, das Uebel in seinem transscendenten und absoluten Sinne. Das Uebel versteht Dante nur in seinen theilweisen und praktischen Wirkungen, in seinen sittlichen,

[1] Inferno XXVI, 107—109.

gesellschaftlichen und politischen Erzeugnissen; er versteht es nicht in seiner einheitlichen und theoretischen Ursache, in seinem speculativen und abstracten Princip. Gewiß kennt er die Negation, denn für ihn, wie für den einfachsten der Gläubigen, ist jede Sünde schon eine Leugnung Gottes, die von den menschlichen Leidenschaften und Begierden herrührt; aber er kennt nicht die absolute und metaphysische Negation, jene Negation ohne Selbstsucht und Leidenschaft, die zerstört, um zu zerstören — lediglich kraft ihrer verhängnißvollen Natur und Logik — welche Alles zersetzt, um zum Nichts zu gelangen, und welche nichts Materielles an sich hat, weil sie eben der Geist ist: „der Geist, der stets verneint". In dem großen Sündenregister, welches der Sänger des Inferno vor unseren Augen entrollt, fehlt eine Hauptsünde: die Sünde des unendlichen Zweifels, des schrankenlosen Forschens und des grenzenlosen Suchens. Sie hat dem Wissen des Dichters gefehlt, wie sie dem Gewissen seiner Zeitgenossen gefehlt hat . . .

* * *

Sei es aus Ermüdung oder in dem Bedürfnisse, sich zu sammeln, bewahrte Fürst Silvio, nachdem er an diese Stelle des Vortrages gelangt war, ein langes Schweigen, das die Zuhörer nicht stören zu sollen glaubten. Nur die Gräfin, wie immer an das Piano gelehnt, ließ nach einigen Augenblicken ihre Linke leise über die Elfenbein-Tasten gleiten, und

begann endlich eine sanfte, schaukelnde Melodie, in welcher die Anwesenden alsbald das berühmte Credo aus der Messe des Papstes Marcellus erkannten. Sie erblickten darin eine jener sinnreichen und zarten Aufmerksamkeiten, zu welchen die Hausfrau das Geheimniß besaß: sie schien auf diese Art die würdigste musikalische Antwort auf die warme Apologie geben zu wollen, die der Fürst soeben der Reinheit des Glaubens Alighieri's gewidmet hatte. Von dem nämlichen Gedanken bewegt, faßte der Marchese Arrigo seinerseits den Muth, sobald die letzte Note der Musik Palestrina's verklungen war, sotto voce die schöne Paraphrase des apostolischen Glaubensbekenntnisses herzusagen, welche Dante im Paradies vor dem heiligen Petrus spricht:

. . . . . Credo in uno Dio [1]
Solo ed eterno, che tutto il ciel move,
Non moto, con amore e con disio;

Ed a tal creder non ho io pur prove
Fisice e metafisice, ma dalmi
Anche la verità che quinci piove

Per Moisè, per profeti, e per salmi,
Per l' Evangelio, e per voi che scriveste,
Poichè l'ardente Spirto vi fece almi;

---

[1] Ich glaub' an einen Gott nur,
Allein und ewig, der den ganzen Himmel
Regt, unbewegt, mit Liebe und mit Sehnsucht;
Und zu dem Glauben hab' ich nicht allein nur
Natürliche und geistige Beweise,
Nein, auch die Wahrheit reicht sie, die herabkam
Durch Moses, die Propheten und die Psalmen,
Durch's Evangelium und durch Euch, die dann Ihr
Schriebt, als der glüh'nde Geist Euch göttlich machte.

E credo in tre persone eterne, e queste
  Credo una essenzia sì una e sì trina,
  Che soffera congiunto *sunt et este.*

Della profonda condizion divina
  Ch' io tocco mo, la mente mi sigilla
  Più volte l' evangelica dottrina.

Quest' è il principio, quest' è la favilla
  Che si dilata in fiamma poi vivace,
  E, come stella in cielo in me scintilla.

Ich glaub' auch an drei ewige Personen,
Und diese so als ein- und dreifach,
Daß sind wie ist man sagen kann von ihnen:
Mit jener Wesenheit, der göttlich tiefen,
Die eben ich erwähnt, gibt meinem Geiste
Gar oft Gepräg' die evangel'sche Lehre.
Dies ist der Anfang, dieses ist der Funke,
Der dann sich breitet in lebendige Flamme
Und in mir funkelt, wie ein Stern am Himmel.
(Paradiso, XXIV, 130—147.)

IV.

Die Tragödie Dante's.

INHALT: Politisches Ideal Alighieri's. — Der Mythus von Prometheus und Epimetheus. — Die „kritischen" Epochen der Geschichte. — Allgemeiner Charakter der Epoche Dante's: Bildung des modernen Europa. — Individualität, Analyse, Autonomie. — Die Nationalitäten-Bewegung. — Zerfahrenheit und Verwirrung. — Die „Monarchie" Dante's und die „Soirées" von Joseph de Maistre. — Dante Kosmopolit und Reactionär. — Seine Theorie über das heilige römische Reich. — Thronbesteigung Kaiser Heinrichs VII. und der „Römerzug" von 1310. — Politische Pamphlete Alighieri's. — Scheitern des Unternehmens Heinrichs VII. — Dante bleibt seinem Ideale treu. — Ist die „Göttliche Comödie" die Epopöe des Katholicismus? — Sonderbare Lücken. — Die Divina Commedia ist eine moralische und politische Dichtung, an die Zeitgenossen gerichtet. — Die „Lebenden dieses Lebens". — Die große „Verwirrung der Welt". — Die schlechten Regierungen. — Beschwerden Dante's über die Politik des heiligen Stuhles. — Ueber das Haus Frankreich. — Lobpreisung des heiligen römischen Reiches. — Die vier großen Episoden des heiligen Petrus, Hugo Capet, Kaiser Justinian und Cacciaguida. — Dante Gegner der Demokratie. — Die „Monarchie" Alighieri's und der „Fürst" Machiavelli's. — Verhängniß Dante's: Sein Schaffen in fortwährendem Widerspruch mit seinem Ideal. — Er ist conservativ durch seine Ueberzeugungen und Neuerer durch sein Genie. — Er schafft die nationale Sprache Italiens und macht die Wissenschaft volksthümlich. — Er inaugurirt die Vereinigung der classischen und der christlichen Welt. — Er verkündet die Souveränität des Genies. — Die „Vergangenheits-Utopisten". — Moral der Dante'schen Tragödie.

Nach diesem kurzen Zwischenspiele, das auf die Anwesenden einen tiefen Eindruck hervorbrachte, begann Fürst Silvio Canterani wieder, wie folgt:

Erinnern Sie sich, meine Herren, der zwei Söhne Japets' — audax Japeti genus — der zwei heroischen und unglücklichen Brüder, welche der Glaube der Griechen in die Dämmerung der Zeitalter setzte, da der Olymp durch den Kampf der alten und der neuen Götter erschüttert ward? Prometheus, der „Vorausdenkende", stiehlt das Feuer des Himmels, wird der Wohlthäter des Menschengeschlechtes und büßt seine Hingebung durch ein furchtbares Martyrium. Aber obwohl er seinem Bruder in seinem kecken Unternehmen nicht gefolgt ist, obwohl er den alten Göttern anhänglich und der Vergangenheit treu geblieben ist, erleidet Epimetheus, „der hintennach denkt," dennoch gleichfalls eine grausame Strafe, und nur Unheil aller Art geht aus dem geheimnißvollen Schatze hervor,

den er aus den Händen Pandora's, der Fee „aller Gaben", empfangen. . . Ich habe mich oft gefragt, ob dieser ebenso anregende als dunkle Mythus sich nicht etwa auf alle Heroen des Denkens bezieht, welche das Verhängniß in den Dämmerungs-Zeitaltern der Geschichte, in jenen Uebergangsperioden erstehen ließ, wo die alten Götter — die alten Principien — den neuen Platz machen müssen, in jenen Epochen, mit Einem Worte, die der Graf Saint-Simon „kritisch" nennt, im Gegensatz zu den „organischen". Die gemeine Menschlichkeit weiß sich in solchen verwischten, styl- und charakterlosen Epochen zurechtzufinden und schickt sich leicht darein, sich von einem Tage zum anderen mit ihren niedrigen und flüchtigen Zielen fortzufristen; aber die großangelegten, hochgestimmten Geister besitzen nicht die gleiche Ergebung und fügen sich nicht in eine solche Unordnung der Ideen und Erscheinungen: sie verlangt es nach einer Synthese, nach einer Harmonie in unserem Kosmos; sie suchen sie, sie verfolgen sie ohne Unterlaß, ohne Rücksicht und fordern dabei das Geschick heraus. Denn, sei es, daß sie der Zukunft vorgreifend, ihrem Geschlechte auf der Bahn des Unbekannten voranschreiten, oder daß sie „hintennach denkend" sich in die Vergangenheit zurückwerfen und einen ohne Wiederkehr abgethanen Zustand der Dinge wieder erwecken wollen, sie stoßen und zerschmettern sich unfehlbar an den unerschütterlichen Marksteinen der Zeit, und ihr letztes Wort ist fast immer ein Angstschrei, der Schrei Hamlet's, daß die Welt aus den Fugen sei:

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right! . . .

Dante wurde in einer jener Uebergangs-Perioden geboren, in jenem dreizehnten Jahrhundert, das der Ausgangspunkt einer entscheidenden Umbildung der europäischen Gesellschaft war. Man kann nicht leugnen, daß das Mittelalter ein großartiges Ideal hatte: die Einheit der christlichen Familie unter der höchsten Leitung des Papstes in der moralischen, des Kaisers in der weltlichen Ordnung. Das System ist freilich niemals ganz verwirklicht worden, es hat aber nichtsdestoweniger wunderbare Ergebnisse hervorgebracht: es hat alle katholischen Nationen zu dem begeisterten Werke der Kreuzzüge vereinigt; es hat ihnen eine Gleichheit der Entwicklung, eine Gemeinschaft von Interessen und Gefühlen in ihrer religiösen, politischen und wissenschaftlichen Thätigkeit, ja sogar in den Werken ihrer Phantasie verliehen; es hat den Stempel einer gleichförmigen, kosmopolitischen Cultur verschiedenen aus verschiedenartiger Barbarei hervorgegangenen Völkern aufgeprägt. Indeß vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts an beginnt dieses Ideal zurückzutreten und zu erlöschen. Der erhabene Aufschwung der ersten Kreuzzüge erneuert sich nicht mehr nach dem Verluste von St. Jean d'Acre; die Bande der Zusammengehörigkeit, welche in einem einzigen Bündel die verschiedenen Gruppen des christlichen Abendlandes zusammenhielten, lockern und lösen sich. Ueberall, in allen Kundgebungen des sittlichen, gesellschaftlichen und intellectuellen Lebens bricht die Verschiedenheit, die Individualität hervor, neben, wenn nicht anstatt der alten Allgemeinheit; die Analyse setzt sich an die Seite der alten Synthese. Der Architektur, dieser im überwiegenden Sinne synthetischen Kunst, schließen sich jetzt die mehr individualisirten Künste der Bildhauerei

und Malerei an; dieser und jener Zweig der Wissenschaft hält nicht mehr wie in der Vergangenheit an dem gemeinsamen Stamme der Theologie fest; die „Vulgar"-Idiome lassen sich schüchtern dem Latein, der Weltsprache gegenüber vernehmen; Versuche nationaler Literatur zeigen sich hier und dort; die historische Prosa tritt auf. Der Verallgemeinerung, der Ausdehnung von ehedem folgt eine getheilte und mehr innerliche Arbeit. Die Kirche geht nicht mehr auf großartige Eroberungen aus; sie concentrirt sich auf sich selbst, bildet sich eine strengere Disciplin, reformirt sich mit Hilfe der Bettelorden, mit Hilfe so vieler Concile, die in kurzen Zwischenräumen aufeinander folgen. Dieselbe Concentration, dieselbe innerliche Arbeit in der politischen Gesellschaft. Die Idee der Suprematie des heiligen römischen Reiches verschwindet nach und nach vor der unabhängigen Bewegung der Länder, Königreiche, Fürstenthümer; das Bürgerthum gewinnt das Bewußtsein seiner Kraft und seiner Rechte. Langsam, bisweilen unmerklich, aber ohne Unterbrechung, bilden sich die Grundlagen, auf denen sich das moderne Europa, das Europa der Staaten und Nationen erheben soll. Das Mittelalter kannte im Grunde keine Nationen und kein Vaterländer: man gehörte zuerst zu seiner Burg, seinem Kloster, seiner Stadt, und dann war man im weiteren Sinne Mitglied eines großen kosmopolitischen Standes: man war Ritter, Bischof, Mönch, Troubadour u. s. w. Dante durchwandert Italien kreuz und quer mit dem Gefühl eines trostlosen Verbannten auf *fremder* Erde: es fehlt ihm seine Geburtsstadt, die Quelle von San Giovanni, wo er als Kind getauft wurde. . .

Vicomte Gérard.

Das Rinnsal der rue du Bac, nach dem sich Frau von Staël sehnte!

Fürst Silvio.

Noch in den Chroniken Froissart's, Monstrelet's finden Sie es überall bestätigt, daß der französische Ritter sich weit mehr als den Bruder, den Genossen, den „Landsmann“ — pays — des englischen, deutschen oder spanischen Ritters als des französischen Städters oder Bauers fühlt. Die Gliederung der gesellschaftlichen Elemente war damals, wenn man sich so ausdrücken darf, eine horizontale, sie haftete mehr an gemeinschaftlichen Ideen, während sie seitdem eine verticale geworden ist, festgewurzelt in den Tiefen des Bodens, begrenzt von irdischen Schranken und aufrecht erhalten durch ein gemeinsames Interesse . . .

Abbate Dom Felipe.

Scheint Ihnen nicht, Fürst, daß wir uns neuerdings sehr merklich jener horizontalen Schichtung der menschlichen Gesellschaft nähern, welche das Mittelalter kannte, und daß es gerade die Interessen sind, die uns jetzt dahin drängen? Trotz allem Lärm, den man unausgesetzt mit den Nationalitäten macht, schwächt sich das Vaterlandsgefühl in den Massen immer mehr ab: die Pariser Commune hat uns dies auf furchtbare Weise gelehrt. Nehmen die Arbeiterverbindungen nicht schon vollständig Umgang von der Nationalität, und

wird der Radicalismus nicht den Conservatismus zwingen, seinerseits kosmopolitisch zu werden? Von der „Schwarzen Internationalen" als Gegenstück zur „Rothen" sprechend, ist kürzlich ein gewisser eiserner Kanzler, ohne es zu wissen, vielleicht tiefer gewesen, als er boshaft zu sein beabsichtigte . . .

Fürst Silvio.

Corsi, ricorsi . . . würde unser Vico sagen. Und solche Erwägungen müssen uns jedenfalls nachsichtiger gegen alle Diejenigen machen, welche, Zeugen der geheimnißvollen Verwandlung, die in der Welt mit dem vierzehnten Jahrhundert begann, für dieselbe keine Begeisterung, ja nicht einmal ein Verständniß hatten. „Es ist der unterscheidende Charakter dieser Epoche," sagt Guizot,[1] „daß sie dazu diente, aus dem primitiven Europa das moderne zu machen; daher ihre Bedeutung und ihr geschichtliches Interesse. Wenn man sie nicht unter diesem Gesichtspunkte betrachtete, wenn man in derselben nicht überall dasjenige suchte, was aus ihr hervorging, so würde man sie nicht nur nicht begreifen, sondern ihrer sehr bald müde werden. In der That und nur an sich ist es eine Zeit ohne Charakter, eine Zeit, wo die Verwirrung immer wächst, ohne daß man die Ursachen davon recht wahrnimmt; eine Zeit der Bewegung ohne Richtung, der Erregung ohne Ergebniß; Königthum, Adel, Geistlichkeit, Bürgerthum, alle Elemente der gesellschaftlichen Ordnung scheinen sich in demselben Kreise zu drehen, gleichermaßen unfähig, fortzuschreiten, wie zu ruhen."

[1] Histoire de la civilisation en Europe, 8e leçon.

Ist es demnach zu verwundern, daß solche dem Anscheine nach zusammenhanglose und verworrene Zeiten namentlich einen Dichter ermüdeten und verletzten, der die erhabene Harmonie der Sphären feierte, einen von der Großartigkeit des göttlichen Kosmos durchdrungenen Denker, einen Mann des Studiums, der bis in die Abhandlungen der Scholastik, bis in die Commentare hin, die er seinen Canzonen gab, die Symmetrie, die schöne Ordnung und die logische Verknüpfung suchte? . . Dante zählte nur drei Jahre, als auf dem Blutgerüste von Neapel der junge und unglückliche Konradin fiel, der letzte Sprosse des Stammes der Hohenstaufen, des großen Kaiserstammes. Zur Reife des Alters gelangt, „sah er in Anagni den Liliengeschmückten einziehen", er sah das Papstthum sich der babylonischen Gefangenschaft nähern, — und alles dies gerade am Tage nach der „wunderbaren Vision", am Tage nach dem Jubiläum von 1300, welches gleichsam die Gewissensprüfung und Generalbeichte des hinsterbenden Mittelalters war! Der neue gesellschaftliche Unterbau, der sich langsam bildete, offenbarte sich den Zeitgenossen nur in Trümmern, nur in der Erschütterung des großen Gebäudes der Vergangenheit; der junge Organismus, der entstand, war noch ganz in seiner Larve verhüllt, und diese Larve erschien mit gutem Grunde unschön. „Diese neu entstehende Welt ist häßlich," so drückt sich, indem er zum Jahrhundert Philipps des Schönen kommt, ein Geschichtschreiber aus, der mit tiefem Blick in das Wesen mancher Epoche eindrang; „sie hat ein Advocaten- und Wucherergesicht; Papstthum, Ritterthum, Feudalwesen gehen unter der Hand des Procurators, Bankerottirers, Falschmünzers zu Grunde. Wenn

diese Welt berechtigter ist als jene, an deren Stelle sie tritt, welches Auge, und wäre es auch dasjenige Dante's, könnte das bei ihrem ersten Erscheinen entdecken?" [1] . . Und wenn Dante, sich von der großen Schaubühne dieser seltsamen und ungestalten Welt abwendend, seinen Blick nur auf das eigene toskanische Vaterland, auf die Stadt Florenz richten wollte, entdeckte er da etwas anderes als die unausbleiblichen Folgen der allgemeinen Anarchie, die sittliche und gesellschaftliche Unordnung, die Verwirrung der Ideen, die Verwirrung der Sprachen, ja sogar die Verwirrung der Parteien? Er selbst, in den Wirbel hineingerissen, war er nicht bald Welfe, bald Ghibelline; unter den „Neri" heute und morgen unter den „Bianchi"; einen Tag auf der Seite des „popolo grasso", den andern Tag auf derjenigen des „popolo minuto"? . . . Ferne, wie wir heute diesen Dingen stehen, müssen wir trotz alledem jene unruhigen Bürger von Florenz bewundern, die inmitten solcher innerer Feindschaften und Kämpfe doch einen Bau wie den der Santa Maria del Fiore unternahmen, die „die Werke der Gemeinde der großen Seele entsprechen zu lassen wußten, welche aus den Seelen aller in einem einzigen Willen vereinigten Bürger besteht". [2] Ja, wir sind sogar versucht, uns zu fragen, ob es die Stadt am Arno-Ufer nicht gerade diesem sturmvollen, erregten und fieberhaften Leben dankt, daß sie das Beispiel Athens erneuern konnte und die glorreiche Wiege so vieler unsterblicher Genies wurde von

---

[1] Michelet, histoire de France, t. III, ch. 2. Am Anfang.

[2] So lauten die herrlichen Worte des (allerdings nicht unzweifelhaft echten) Decretes des Volkes von Florenz vom Jahre 1294, welches den Baumeister Arnolfo del Cambio mit dem Bau der Kathedrale betraute.

Alighieri und Giotto bis Michel Angelo und Macchiavelli? Aber Derjenige, der inmitten der Erregung lebte und ihre täglichen Erschütterungen empfand, war wohl zu entschuldigen, wenn er anders darüber urtheilte. Ein Solcher mochte wohl denken, Athen und Lacedämon seien harmlose böotische Republiken gewesen im Vergleich mit jenem toskanischen Gemeinwesen, „dessen im October so fein gesponnene Verordnungen schon Mitte Novembers rissen; einem Gemeinwesen, das seit undenklicher Zeit unaufhörlich an seinen Gesetzen, Münzen, Aemtern und Sitten änderte und einem Kranken glich, der auf seinem Schmerzenslager keine Ruhe finden kann und gegen seine Leiden kämpft, indem er sich fortwährend wendet und wälzt". . . .

Marchese Arrigo.

Atene e Lacedemona, che fenno
  L'antiche leggi, e furon sì civili,
  Fecero al viver bene un piciol cenno

Verso di te, che fai tanto sottili
  Provvedimenti, ch' a mezzo novembre
  Non giugne quel che tu d' ottobre fili.

Quante volte del tempo che rimembre,
  Legge, moneta, e ufici, e costume
  Hai tu mutato, e rinnovato membre?

E se ben ti ricorda, e vedi lume,
  Vedrai te simigliante a quella inferma,
  Che non può trovar posa in su le piume,

Ma con dar volta suo dolore scherma . . .[1]

---

[1] Athen und Lacedemon, die der Vorzeit
Gesetz' gegeben, und so sittlich waren,
Sie thaten rechten Lebens wenig Zeichen,

Fürst Silvio.

Durch ein ungerechtes Decret dieses Gemeinwesens in den ersten Tagen des Jahres 1302 von Florenz verbannt und auf solche Weise früh dem thätigen Leben entrissen, aber dadurch auch dem Gewirr unaufhörlicher, aufreibender Kämpfe entzogen, kam Alighieri allmälig dazu, von einem höheren Standpunkte die Wechselfälle und die Parteien seines Geburtslandes zu beurtheilen. In der Sammlung des Exils erbaute er sich schließlich sogar ein ganzes großes System allgemeiner Politik, von dem er das Heil der Welt erhoffte: denn es ist ja leider die Eigenthümlichkeit aller Emigranten, an das tausendjährige Reich zu glauben! . . . Mit Ausnahme der Vita Nuova (die noch in Florenz vollendet wurde), wird sich künftig dieses System in allen Schriften unseres Dichters abspiegeln; im Convito ebensogut wie in dem Buch über die „Volkssprache" und in den Pamphleten der Jahre 1310 und 1311; es wird, wie wir bald sehen werden, den durchgehenden und festen Einschlag im Gewebe der Göttlichen Comödie bilden. Doch nur in dem Werke „De Monarchia" hat Dante seine

Mit dir verglichen, die du so spitzfind'ge
Maßregeln triffst, daß zu Novembers Mitte
Nicht reichet, was du im October spinnest.
Wie oft hast du, seitdem du deß' gedenkest,
Gesetze, sowie Münz und Amt und Sitte
Geändert und erneuet deine Glieder?
Gedenkst du dessen wohl und siehst du deutlich,
So wirst du gleich der Kranken dir erscheinen,
Die keine Ruh' erlanget auf den Federn,
Und wider ihren Schmerz ankämpft mit Wenden.
(Purgatorio VI, 139—151.)

politischen Ideen als ein zusammenhängendes Ganze dargelegt und zu einem Lehrbuche vereinigt, von dem man sich sehr genau Rechenschaft geben muß, bevor man das ernsthafte Studium der „heiligen Dichtung" beginnt.

Es ist wirklich sonderbar: Während viele Erklärer sich abmühen, im religiösen Leben Dante's eine Krisis, einen Dualismus, eine „Trilogie" zu entdecken, werden hinwiederum fast alle nicht müde, ihm in allen übrigen Beziehungen eine Einheit der Haltung, Inspiration und Ueberzeugung zuzuschreiben, die nicht weniger unverträglich mit der geschichtlichen Wirklichkeit ist! Bei dem Liebenden lassen sie keine Schwäche und keine Abirrung zu, und ungeachtet seiner eigenen Geständnisse verbürgen sie sich für seine unerschütterliche Treue gegen die lebende und todte Beatrice. Bei dem Dichter wollen sie nicht unterscheiden — man hat uns dies gestern mit großer Beredsamkeit entwickelt — zwischen dem Sonettendichter der Vita Nuova, dem einfachen Nebenbuhler Guinicelli's, Cavalcanti's, Cino's und dem originellen und erhabenen Sänger der Divina Commedia. Und ebenso bemühen sie sich bei dem Politiker, so viel wie möglich die unleugbaren Entwickelungen und Umwandlungen abzuschwächen und zu verwischen. Auch hier noch bietet man uns „einen ganz einheitlichen Dante, einen Dante ganz aus Einem Stücke", der immer über den Leidenschaften und Parteiungen geschwebt, immer „für sich allein seine Partei" gebildet hätte:

> . . . Sì ch'a te fia bello
> Averti fatta parte per te stesso.[1]

[1] Und daß du für Dich selbst Partei gemacht,
Wird dir erwünschte schöne Früchte tragen.
(Paradiso XVII, 68—69.)

Würde man den meisten Kritikern glauben, so hätte Alighieri niemals die Leidenschaften der „Neri“ oder „Bianchi“ getheilt; er hätte sich stets und vom Anfang für dieselben Principien, für die über die Zeitumstände erhabenen Principien, mit Einem Worte für jene Principien begeistert, die er später so ausführlich in seinem Buch über die „Monarchie“ entwickeln sollte: Einige möchten sogar dieser letzteren Schrift ein Datum vor der Verbannung, vor der Vita Nuova, ja vor seinem Priorat zuweisen! Wenn es aber eine feststehende und unwiderlegliche Thatsache gibt, so ist es die, daß Alighieri durch den politischen Sturm von einer Partei zur andern hin- und hergeworfen wurde, daß er, als Welfe geboren, dazu gebracht ward, gemeinschaftliche Sache mit den Ghibellinen zu machen. Wenn es ferner einen Satz gibt, der alle innern und äußern Beweise für sich hat, so ist es der, daß das Buch über die „Monarchie“ fern von Florenz und dem Lärm der Parteiungen verfaßt wurde. In verworrenen Zeiten der Geschichte können nur in der Verbannung, nur in weiter Entfernung vom Kampfplatze Werke entstehen, wie die „Monarchie“ Dante's, die „Soirées“ Joseph de Maistre's, oder die „Théorie du pouvoir“ des Herrn von Bonald. . .

Ich könnte in der That nicht besser, noch kürzer die Stellung bezeichnen, die Alighieri zu den Tendenzen seines Jahrhunderts beobachtet, als indem ich an die Haltung erinnere, die ein De Maistre oder ein Bonald, in uns näher stehenden Zeiten, der Revolution gegenüber einnahmen. Dort wie hier begegnen Sie der nämlichen unbedingten Ablehnung, der nämlichen Zurückweisung jedes Zugeständnisses, der nämlichen Strenge der Lehre, welche der Zukunft nichts einräumen will,

nur an die Vergangenheit glaubt und vor keiner Folgerung der aufgestellten Voraussetzungen zurückweicht. Was gleich von Anbeginn in dem politischen System des Florentiner Verbannten auffallen muß, das ist das vollständige Absehen von dem Princip der Nationalitäten, dem bewegenden Princip der Epoche, dem großen Gährungsstoffe der damaligen christlichen Gesellschaft. Dante ist Kosmopolit in der ganzen Kraft des Wortes: so faßt seine Untersuchungen hierüber derjenige seiner Biographen zusammen,[1] der nach meinem Gefühl den klarsten geschichtlichen Blick gehabt, und in bewundernswerther Weise die Bedeutung der Schrift über die „Monarchie" innerhalb der Bewegung der Ideen des Mittelalters erfaßt hat. „Für mich," ruft unser Dichter in einer seiner Schriften aus, „für mich ist die Welt mein Vaterland, wie das Meer es ist für den Fisch!"[2] Für ihn kommt alles Unheil, alle Heimsuchung der Gegenwart nur daher, daß das Menschengeschlecht begonnen hat, sich in seinen Bemühungen zu theilen — in diversa conari — und ein mehrköpfiges Ungeheuer zu werden — bellua multorum capitum.[3] Nicht als ob er die Abstufungen und Varietäten verkannte, welche die Natur geschaffen, und daß er ein einförmiges, unterschiedsloses Regierungssystem allen Bewohnern der Erde auferlegen wollte. „Anders," sagt er in seiner scholastischen Manier, „müssen die Scythen regiert werden,

---

[1] F. X. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke, 2. Auflage, Jena 1855, S. 308.

[2] Nos autem, cui mundus est patria, velut piscibus aequor... — De vulg. eloq. lib. I, Cap. 6.

[3] De Monarchia, I, in fine.

die unter einem großen Mißverhältnisse von Tagen und Nächten leben und unter einer unerträglichen Kälte leiden, und anders wieder die Garamanten, welche die Gleichheit von Tag und Nacht genießen und von der furchtbaren Hitze gezwungen sind, ganz nackt zu gehen." Allein über diesen verschiedenen Regierungsformen und den Fürsten, welche sie anwenden, muß ein höchster Wille stehen, welcher die Einheit des Zweckes darstellt. Die Einheit, denkt er, ist ebenso unentbehrlich in der weltlichen, wie in der geistigen Ordnung; wenn die Christenheit für ihr ewiges Heil einen Papst braucht, so braucht sie ebenso einen Kaiser für ihr Heil in dieser Welt. Die beiden Institutionen haben denselben Anspruch auf Göttlichkeit, und es heißt „den ungenähten Rock Christi zerreißen", wenn man nicht den innigen, unzerreißbaren Zusammenhang zwischen der Einheit in der Kirche und der Einheit im Reiche sieht. . .

Zugleich Visionär und Logiker — denn Beides schließt sich keineswegs aus — beruft sich Dante, um seinen Satz zu stützen, auf die Religion und die Wissenschaft, das Evangelium und Aristoteles, die Propheten der Bibel und die Dichter des Alterthums, die heilige und die profane Geschichte. Jene colossale Fiction des Mittelalters, welche im Reiche Karls des Großen die Fortsetzung des Reiches Constantins und Augustus' sah, adoptirt Alighieri mit einem tiefen, furchtbaren Ernst, um ihr noch ganz anders bemessene, phantastische Verhältnisse zu verleihen. Nicht nur Constantin, nicht nur Augustus, das römische Volk in seiner Gesammtheit und von seinem Ursprung an war das auserwählte Gefäß für die Einheit des menschlichen Geschlechtes unter dem Gesetze Christi. Der Finger

Gottes ist ebenso erkennbar in der Geschichte des römischen, wie in derjenigen des jüdischen Volkes.[1] Die Stadt am Tiber wurde um dieselbe Zeit gegründet, wie das Haus Jesse's, aus welchem die Jungfrau Maria hervorging; die Hebräer waren voraus bestimmt, aus ihrem Schoße den wahren, allgemeinen Glauben zu erzeugen, wie die Römer den wahren, allgemeinen Staat. Der große Ahn dieser Letzteren war Aeneas, in welchem sich die drei Theile der Welt vereinigten: er hatte zu Vorfahren Assaracus von Phrygien, Dardanus von Europa und Electra, die Tochter des afrikanischen Atlas; er hatte zu seinen drei Gemahlinnen: Kreusa, Tochter des asiatischen Priamos, Dido von Carthago und Lavinia, die Mutter der Albaner. Der Schild, der vom Himmel fiel, während Numa sein Opfer darbrachte, die Flucht Clelia's, die Gänse, welche das Capitol retteten, der Hagelregen, der Hannibal hinderte, seinen Sieg zu verfolgen u. s. w., alle diese Thatsachen, alle diese Wunder werden von Dante aufgezählt als offenbare Zeichen der Absichten, welche Gott zu allen Zeiten mit der Urbs hatte: Gott bestimmte ihr schon von Anfang an die Weltmonarchie, die sie in der That schließlich besaß. Sagt nicht das Evangelium des heiligen Lucas ausdrücklich, daß bei der Geburt Christi Cäsar Augustus die Zählung „der Bewohner der ganzen Erde“ vornehmen ließ? Durch seine Geburt wie durch seinen Tod hat Christus dem römischen Imperium die höchste Weihe gegeben: er fügte sich dem Edicte des Augustus, indem er geboren wurde, und er hat die Richtergewalt des Tiberius anerkannt (in seinem

[1] S. für alles Folgende De Monarchia, lib. II. passim.

Vertreter Pilatus zu Jerusalem), indem er starb, denn nur ein rechtmäßiger Richter kann eine rechtmäßige Strafe verhängen und Christus hat in seiner Person die „rechtmäßige Strafe" für die Sünde Adams erdulden wollen.

Wenn der populus rex von Gott so ausgezeichnet, wenn er berufen wurde, jene Weltmonarchie zu gründen, die umsonst der Ehrgeiz der Assyrer, Egypter, Perser und Macedonier gewesen, so geschah dies, weil die Söhne des Cincinnatus, Fabricius, Camillus, Brutus des Aeltern, Scävola, Decius, Cato des Alten u. s. f. sich vom Anfang an einer so hohen Gunst, einer so glorreichen Sendung durch ihren Bürgersinn, durch ihre Regierungstüchtigkeit und vor Allem durch ihre Uneigennützigkeit werth gezeigt hatten. Denn natürlich nur zu dem Zwecke, das Glück des Menschengeschlechtes zu begründen, haben die Abkömmlinge des Romulus die Eroberung der Welt verfolgt! Lächeln Sie nicht, meine Herren, über diese erhabene Philanthropie, welche so großmüthig den rauhen Legionären zugeschrieben wird; hat nicht Mommsen selbst, dieser Darwin der Geschichte, seinerseits der Generation des Flamininus eine unzeitgemäße Sentimentalität gegenüber Griechenland vorgeworfen? Dante führt mit Eifer, ja triumphirend das berühmte Wort Cicero's an, Rom habe über die Welt viel mehr eine Vormundschaft, als eine Herrschaft ausgeübt.[1] Und wenn dies schon der Charakter des römischen Reiches als eines noch heidnischen war, so kann man sich die Tugenden denken, welche der Verfasser der „Monarchie" für dieses heilig

[1] Cic. de off. lib. II, cap. 8. — Itaque illud patrocinium orbis terrae verius quam imperium poterat nominari.

und christlich gewordene Reich in Anspruch nimmt. Der Kaiser, dies hört er nicht auf zu wiederholen, ist ebenso nothwendig zu unserem zeitlichen Heile wie das Papstthum zu unserem geistigen; er allein kann dem Menschengeschlechte den Frieden, die Gerechtigkeit und die Freiheit geben . . .

Seltsames Schauspiel! Ein einstiger Widersacher, ein geborener Feind, ein welfischer Ueberläufer ist es, der hier den Ghibellinen ihre „Erklärung der Rechte", die Theorie ihrer Legitimität und ihrer Existenzberechtigung bringt, was sage ich? der auftritt, um für das ganze Mittelalter einen zwar seit Jahrhunderten vorausgeahnten, vorausgeschauten, ja theilweise schon geübten, aber vorher niemals so streng entwickelten und bestimmten politischen Glauben zu formuliren! Und dies Alles in dem Augenblicke, da dieser Glaube schon viel von seiner Macht auf die Gewissen verloren hat, da das Ideal längst nicht mehr auf die Phantasie wirkt! So viele Geschlechter waren über den Fall der Hohenstaufen und den Zusammensturz ihres Gebäudes hingegangen; nun, gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts und zu Anfang des vierzehnten, müssen die Fürsten des Hauses Habsburg, um sich in Frankfurt zu Kaisern erwählen zu lassen, regelmäßig mit einem feierlichen Verzicht auf jeden Plan jenseits der Alpen beginnen.[1] Nun arbeiten die Kurfürsten und Feudalherren Germaniens nur noch daran, unabhängige Fürstenthümer zu errichten, ihr großes Reich nach den verschiedenen Stämmen zu zerlegen und zu gestalten. Und wie in Deutsch-

[1] Siehe die Erklärungen der Kaiser Rudolf I., Adolf I., Albrecht I. bei ihrer Thronbesteigung, Pertz, Monumenta: Legum Tom. II, passim.

land, so ist es auch im übrigen christlichen Abendlande: Alles strebt dort, sich zu individualisiren und gesonderte Organismen zu bilden. Frankreich faßt sich zusammen und concentrirt sich unter den Nachfolgern des heiligen Ludwig; Italien blüht in Königreichen und Republiken voll Leben und Gedeihen auf; die Söhne Tell's legen den Grundstein zu ihrer Unabhängigkeit und ihrem Cantonalbunde; die Städte Flanderns entwickeln ihre Gewerbe, ihre Freiheiten, ihre „Freundschaften".[1] Ein Landsmann, ein Zeitgenosse des Verfassers der „Monarchie", der seinen Anstoß gleichfalls vom Jubiläum des Jahres 1300 empfangen, schöpft aus diesem Schauspiele gerade die Idee vom nächsten Verfall Roms, vom baldigen Untergang der alten Ordnung der Dinge und von der künftigen Größe der modernen Staatenbildungen; er macht sich an's Werk, in nationaler Sprache die Geschichte seiner Stadt zu schreiben, die Republik von Florenz zu verherrlichen.[2] Aber in den Augen Dante's ist diese ganze, allgemeine, unwiderstehliche Bewegung nur eine unheilvolle Abirrung, „ein neuer Sündenfall Adams," der gottlose Versuch, den ungenähten Rock Christi zu zerreißen, und er verlangt die Weltmonarchie, die Wiederherstellung des heiligen römischen Reichs; er sagt zu der Menschheit: schreite zurück, und zu der Zeit: halte still in deinem Gange: Sol, contra Gabaon ne movearis! Und was die Seltsamkeit des Dramas steigert, was ihm ein zwingendes, wahrhaft pathetisches Interesse verleiht, das ist, daß wirklich

---

[1] Amicitiae ist der Name, den sich die Gemeinden Flanderns gaben: siehe Ducange, Glossarium s. v.

[2] S. die merkwürdige Stelle bei Giovanni Villani, Istorie Fiorentine VIII, 36.

ein Augenblick kommt, wo das Wort des Visionärs auf dem Punkte steht, Wahrheit zu werden, wo der Traum des Verbannten um ein Kleines sich in ein Ereigniß der Weltgeschichte verwandeln zu wollen scheint. Dieses Werk der kaiserlichen Restauration, das ein einsames Genie, ein armer Verbannter seit Jahren theoretisch anruft, es verlockt eines Tages plötzlich, ohne jeden äußern Antrieb den abenteuerlichen Geist eines kleinen Grafen von Lützelburg, eines alten Vasallen des Königs von Frankreich, dem aber der Dolch eines Vatermörders unverhofft, im Jahre 1308, den Weg zum Throne Deutschlands bahnt. Kaum hat er sich auf den Thron gesetzt, so kündigt Heinrich VII. seine Ankunft in Rom, seinen „Römerzug", seinen unerwarteten Entschluß an, die Fahne der Hohenstaufen wieder aufzurichten! . . .

Man kann sich denken, wie Alighieri bei einer so ungeahnten, für ihn so herrlichen Erscheinung erbeben mußte; aber man muß seine „Episteln" lesen, die Schriften, die er längs des ganzen Weges Heinrichs VII. von den Alpen bis Florenz ausstreute; man muß sie lesen in ihrer flammenden Beredsamkeit, in ihrem zugleich emphatischen und biblischen Latein, um sich die richtige Idee von diesem Manne zu machen, um die ganze Höhe seiner Verzückung und die ganze Tiefe seiner Verblendung zu ermessen. In dem ersten dieser fliegenden Blätter beeilt sich Alighieri, der Welt die gute Nachricht, die himmlische Botschaft zu verkündigen. Gott hat sich endlich des unerträglichen Jammers des Menschengeschlechtes erbarmt; er hat sich wieder aufgerichtet, der Löwe vom Stamme Juda, und siehe da, es kommt ein neuer Moses, welcher das Volk von allen Plagen Egyptens erlösen, ein „friedlicher

Titan", der die Gerechtigkeit wieder aufblühen lassen wird. Italien erhebe sich also in Freude und Jubel, und gehe seinem Bräutigam entgegen, dem Tröster der Welt, dem Stolze der Nationen, Heinrich, dem Huldreichen, Göttlichen, dem Augustus und dem Cäsar! Und der Dichter beschwört alles „longobardische Blut", die „angehäufte Barbarei" abzustreifen. Wenn die gegenwärtigen Geschlechter sich etwas von dem alten Schwunge der „Troer und Lateiner" bewahrt haben, so sollen sie eilen, den kaiserlichen Adler zu grüßen, der mit der Raschheit des Blitzes herabkommen wird... Der Luxemburger steigt in der That von den Alpen herab, im Monat October 1310, mit seiner Schaar von fünftausend Söldnern, einem seltsamen Gemisch von Zungen und Racen; — die Verbannten der ghibellinischen Partei strömen ihm von allen Seiten entgegen, und Dante ist unter ihnen. „Er sieht die kaiserliche Majestät, er hört ihre Worte, und er spricht in seinem Innern: Ecce Agnus Dei, ecce qui abstulit peccata mundi!"[1] Aber er verlangt von ihr weder Aemter, noch Ehren, noch Belohnungen. Sein Landsmann und Mitbruder in Apollo, Cino da Pistoja, der aus dem entlegenen Frankreich herbeigeeilt war, tritt in den Dienst des Kaisers, wird einer der Agenten seiner Diplomatie; Dante, und dies zeugt für seine vollkommene Uneigennützigkeit, begnügt sich, den „Messias" gesehen zu haben und kehrt nach Toscana zurück, „an die Quellen des Arno," von wo er seine weiteren Pamphlete datiren wird, die alle bestimmt sind, die Wege des Herrn zu bereiten und seine Pfade zu ebnen.

---

[1] Brief vom 16. April 1311. (Op. Min. III. p. 466.)

Denn der Zug des Befreiers der Welt ist nicht eben ein Triumphzug: der „friedliche Titane" muß durch Flammen und Blut vorwärts dringen. Lodi, Cremona, Brescia und viele andere lombardische Städte erheben sich und verschließen ihre Thore; Florenz wird das Centrum des politischen Widerstandes. Alighieri ist entrüstet und bestürzt über solche Frechheit, über solche verbrecherische Raserei, und er verdoppelt seine Mahnungen. Die Unsinnigen, die Verirrten, die nicht den Bevollmächtigten Gottes erkennen, und „die glauben, daß es eine Verjährung gegen das öffentliche Recht gebe!" Sie empören sich gegen die kaiserliche Einheit; warum empören sie sich denn nicht ebenso gegen die apostolische Einheit? Nachdem er sich mit Beweisen, Ueberredungen, Bitten abgemüht, geht er endlich zu Drohungen über: „Alle Leiden, welche einst in seiner Treue das glorreiche Sagunt für die Sache der Freiheit erduldet, werdet Ihr in Eurer Verrätherei und Schande für die Sache der Sklaverei erfahren!" ..[1] Und diese furchtbare Strafe stellt er nicht in Aussicht, weil er eines Einschüchterungsmittels blos bedarf, nein, er zögert nicht, sie selbst herbeizuführen, sie mit allen seinen Wünschen herbeizurufen, und zwar gegen seine eigene Geburtsstadt. Er wendet sich unmittelbar an Heinrich VII. in seinem berühmten Briefe vom 16. April 1311 und bittet ihn, einen entscheidenden Stoß zu führen, den „Stoß in's Herz", um einen heute geläufigen Ausdruck anzuwenden. Der Kaiser hat Unrecht, sagt er daselbst, sich mit der Unterdrückung der lombardischen Städte aufzuhalten, und umsonst hofft man, die Hydra zu tödten,

---

[1] Brief vom 31. März 1311. (Op. Min. III, p. 450.)

indem man ihr einen Kopf nach dem andern abschlägt. Ist Cremona gebändigt, so werden sich Vercelli, Bergamo, Pavia u. s. f., eines nach dem anderen empören. Man muß die Axt an die Wurzel des Giftbaumes legen; die vergiftete Quelle ist im Thale des Arno, nicht in demjenigen des Po oder Tiber, und Florenz ist der Name dieses furchtbaren Uebels. Das ist die Schlange, welche die Eingeweide ihrer eigenen Erzeuger zerfleischt, das unreine Thier, welches mit seiner Krankheit die Heerde des Herrn ansteckt, eine gottlose Myrrha, die von blutschänderischen Gelüsten verzehrt wird, eine üppige Amata, die durch den Strick sterben muß. „Erhebe Dich also und mache Deinem Zaudern ein Ende, erhabener Sprößling Isaias; glaube an Deinen Herrn, den Gott Zebaoth, unter dessen Augen Du ziehest; komme, den Goliath zu erlegen mit der Schleuder Deiner Weisheit und dem Steine Deiner Macht; bei diesem Sturze werden Nacht und Schatten des Schreckens das Lager der Philister bedecken und Israel wird erlöst sein!“ ... O, gewiß, wenn man nicht ganz und gar ungerecht gegen eines der größten Genies der Menschheit sein will, so muß man beim Lesen dieser wüthenden Pamphlete sich erinnern, daß dies die convulsivischen Schreie einer mit dem Tode ringenden Partei sind, die von einer anderen, nicht weniger gewaltthätigen als sie selbst, unterdrückt wird; man muß sich auch erinnern, daß die Vaterlandsliebe, so wie wir sie heute verstehen, zu jener Zeit nicht vorhanden und daß Alighieri vor Allem ein überzeugter Kosmopolit, ein von seinem Ideal trunkener Theoretiker war, der sich von seinem Fiat justitia hinreißen ließ. Aber ebensowenig dürfen wir uns wundern, daß das damalige Florenz seinem Sohne die

Briefe von 1310 und 1311 niemals verzeihen wollte und daß der Dichter, für den bei seinen Lebzeiten, nach dem schönen Ausdrucke Michel Angelo's, „der Himmel seine Thore immer weit offen hatte", diejenigen seiner Vaterstadt unerbittlich bis zuletzt für sich verschlossen fand.

Wenige Worte werden genügen, um den Feldzug des Luxemburgers in Italien zusammen zu fassen; er war kläglich vom Anfang bis zum Ende. Der Widerstand gegen den „Befreier" war allgemein und bildete sich in seinem Rücken immer wieder neu, je weiter er in's Innere des Landes vorrückte. Er konnte sich in Monza nicht der berühmten eisernen Krone bemächtigen und mußte behufs der unumgänglichen Ceremonie zur Nachahmung dieses symbolischen Diadems greifen, wie er sich später in Rom mit der Weihe in der Basilica des Lateran begnügen mußte, da die Welfen sich der leoninischen Stadt mit dem Heiligthum St. Peters bemächtigt hatten, wo sie eine uneinnehmbare Stellung behaupteten. Auf der Rückkehr von Rom begann er endlich Florenz zu belagern; er erlag aber bald, am 24. August 1313 dem Uebel, an dem er seit den Tagen von Brescia krankte, und fast ganz Italien nahm diese Kunde mit einem wahren Gefühl der Erlösung auf: die Zeiten waren gar sehr verändert seit den Hohenstaufen! Daran hatte Dante nicht gedacht, indem er so viele Jahre hindurch sein System eines kaiserlichen Kosmopolitismus aufbaute und sodann mit allen seinen „Hosiannah" „Heinrich den Huldvollen" begrüßte, der seinen Traum verwirklichen sollte; er wollte dies nicht anerkennen, auch nicht nach dem kläglichen Scheitern des tollen Unternehmens. Seltsames, aber beständiges Trugspiel aller Emi-

granten-Politik! Der Publicist, in dessen Augen der „Messias“ zuvor so überlang zögerte zu kommen; der Dichter, der nicht aufgehört hatte, den ersten Habsburgern ihre strafbare Unterlassung vorzuwerfen, — der so weit gegangen war, in dem gewaltsamen Tode Albrechts von Oesterreich die himmlische Strafe dieser Unthätigkeit zu erblicken[1] — der nämliche Visionär suchte nun nach der Katastrophe von 1313 Trost in dem Gedanken, daß der Retter — zu früh gekommen sei! . . .

. . . L' alto Arrigo, ch' a-drizzare Italia
Verrà in prima ch' ella sia disposta[2]

wird Beatrice sagen, indem sie im Paradies den Thron zeigt, der dem Luxemburger bestimmt ist — einen der glorreichsten Sitze in der flammenden Rose. Alighieri blieb bis zum letzten Tage seiner Anschauung von der Weltmonarchie, seinem Ideale vom heiligen römischen Reiche treu, und vor wie nach der Enttäuschung von 1313 pries und prophezeite er unaufhörlich dieses Ideal in dem großen Werke seines Lebens, in der „heiligen Dichtung“, deren Inspiration und Zweck wir nunmehr leichter erfassen können.

Ich bitte meinen ausgezeichneten Freund, den Comthur, wie unsern lieben Akademiker um Entschuldigung: Beide haben wiederholt die Divina Commedia eine Epopöe, ja die Epopöe des Mittelalters *κατ' ἐξοχήν* genannt. Wie geläufig nun

[1] Purgatorio VI, 97—105. — Ueber den Kaiser Rudolf. Purgatorio VII, 94—95.

[2] Die Seele des hohen Heinrichs, die Italien
Zu heilen kommen wird, eh' es bereit ist.
(Purgatorio XXX, 137—138.)

auch der Ausdruck geworden sein mag, so halte ich ihn doch für wenig gerechtfertigt und nur geeignet, verschiedenartige Mißverständnisse zu veranlassen. Merkwürdige Epopöe, in der That, welche die hervorspringendsten Seiten, die ausgesprochensten Züge der Epoche, die sie zusammenfassen soll, in Vergessenheit oder in Schatten läßt: die Feudalität z. B., das Ritterthum, das tiefe Wirken der Gemeinden, den großartigen Aufschwung der Kreuzzüge! Sind Sie, meine Herrn, nicht davon überrascht, wie wenig Platz in unserer Dichtung die Helden, die großen Tage und Erinnerungen der Kriege im heiligen Land einnehmen; wie schwachen Wiederhall in den Terzinen jener Ruf „Gott will es“ gefunden, der eine lange Reihe von Generationen erschüttert, entflammt und der seine ganze Kraft zur Zeit Alighieri's noch lange nicht verloren hatte? Noch während vieler Jahrhunderte nach Dante sollte der Kampf gegen die Ungläubigen die große Verlockung, oder, wenn man lieber will, die große Illusion der Könige und Völker sein; bis zur Schlacht von Lepanto hat der Verzicht auf das Morgenland nicht aufgehört wie ein drückender Vorwurf auf dem Gewissen der Christen zu lasten, namentlich der Päpste, die unermüdlich in ihren Anstrengungen und Ermahnungen blieben. Nur durch das Versprechen eines Kreuzzuges, eines nahen Zuges nach Palästina hatte ja auch der eigene Messias unseres Dichters, Heinrich von Luxemburg die Unterstützung des Papstes Clemens V. für sein Unternehmen jenseits der Alpen erlangt! Aber wenn Dante unter so vielen Vorwürfen, die er auf Bonifacius VIII. zu häufen weiß, auch denjenigen nicht übergeht, daß „er Krieg führe nahe bei dem Laterane, und nicht

mit Sarazenen noch mit Juden",[1] so legt er doch kein besonderes Gewicht auf die Katastrophe von St. Jean d'Acre, — eine Katastrophe, die im Todesjahre Beatrice's erfolgt war; — und der Verlust des heiligen Landes entreißt ihm nicht einen einzigen jener Aufschreie des Zornes und Schmerzes, die sich stets seiner Brust entringen, wenn er vom Falle des heiligen römischen Reiches spricht. Auf wie viele Lücken noch könnte ich aufmerksam machen, auf wie viele schwere Unterlassungen, die unverzeihlich wären, wenn es wahr wäre, daß Dante daran gedacht habe, die Epopöe des Katholicismus zu dichten oder, wie man wohl irgendwo gesagt hat, die poetische „Summa" des Mittelalters zu geben, wie der heilige Thomas die theologische „Summa" desselben gegeben! Hätte ich dann nicht das Recht, gegen die Verschweigung so vieler denkwürdiger Thaten, so vieler mächtiger Persönlichkeiten der katholischen Märtyrer- und Heiligengeschichte Einspruch zu erheben? Könnte ich mich nicht ebenso über das Schweigen beklagen, das er über einen Abälard, einen Arnold von Brescia, einen Thomas Becket, einen heiligen Ludwig und über viele Andere beobachtet, welche Großes vollbracht und eine leuchtende Spur in der Geschichte zurückgelassen haben? Warum sehe ich z. B. in diesem angeblichen epischen Pantheon und unter dieser Menge dunkler Namen, die ich oft sogar in den Localchroniken vergeblich suche, nicht die Namen Leo's I., Leo's III., Nicolaus' I., Leo's IX., Gregors VII., Urbans II., Alexanders III., Innocenz' III., Gregors IX., Innocenz' IV. glänzen, das heißt die Namen der berühmtesten Päpste, die in den Annalen der

[1] Inferno XXVII, 85—90.

Christenheit die bedeutendste Stelle einnahmen? Ist es nicht sonderbar, daß man in der ganzen Göttlichen Comödie keine Erwähnung des Kaisers Heinrich IV. und des Papstes Hildebrand findet, der beiden erhabensten und schicksalsvollsten Verkörperungen des Jahrhunderte langen Kampfes zwischen Krummstab und Scepter? . . .

Die Gräfin.

Das ist wirklich sonderbar!

Fürst Silvio.

Warum aber auch Dante uns mit Gewalt als den Homer oder Hesiod der gothischen Welt aufdrängen wollen? . . . Die Divina Commedia ist weder die Ilias des Mittelalters, noch die Theogonie des Katholicismus: sie ist eine moralische und politische Dichtung, eine dröhnende Ermahnung in der Art des Jesaias, gerichtet an die zeitgenössische Generation, — die Generation des großen Jubiläums. Die Gegenwart, die Zeitumstände, die Welt im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts: das ist es, was die Dichtung des Florentiners einzig im Auge und zum Gegenstande hat; jede andere Epoche der Geschichte tritt darin nur als zufällige Reminiscenz auf; jede Erinnerung der früheren Ereignisse und Zeitalter ist nur Episode, Illustration, Ausschmückung und gelegentlich nicht einmal mehr als Phantasie oder Laune. Alles, sogar der wundervolle Aufbau des göttlichen Kosmos, die rührende Beichte einer sündigen Seele und die mystische Pilgerfahrt

durch die drei unsichtbaren Reiche, bildet unter diesem Gesichtspunkte nur die Decoration und Außenseite des wirklichen Werkes und des Hauptgedankens; Alles dies ist nur der Rahmen — ein erhabener Rahmen! — des Bildes, oder vielmehr des Spiegels, welchen der Dichter, der „Seher" der sichtbaren und lebenden Welt, der Christenheit seiner Zeit vorhalten will. „Die spitzfindigen Untersuchungen bei Seite lassend" — so drückt sich Dante selbst, und sehr bezeichnender Weise in seinem Widmungsschreiben an den Can Grande della Scala aus — „kann man in Kürze sagen, daß der Zweck der Dichtung, in ihrer Gesammtheit wie in ihren Theilen, der ist, die Lebenden dieses Lebens dem Zustand des Elends zu entreißen und sie zum Zustand der Glückseligkeit zu führen."[1] Nun denn, was die „Lebenden dieses Lebens" betrifft — wir kennen in dieser Beziehung schon die Ueberzeugung Alighieri's — so kommt der Zustand des Elends vom Mangel jeder Einheit, jeder höchsten Leitung in der weltlichen Ordnung her, und der Zustand der Glückseligkeit kann nur erlangt werden durch die Wiederherstellung dieser Einheit, durch die Rückkehr zum heiligen römischen Reich und die Errichtung der Weltmonarchie. Diese Ueberzeugung, dieser Glaube begeistert den Dichter der Göttlichen Comödie in jeder Strophe, wie sie den Philosophen begeistert hat, der die Abhandlung über die allgemeine Politik verfaßte, den Publicisten, der die Pamphlete von 1310 und 1311 schrieb; sie bleibt der Gedanke seines ganzen Lebens, sein Hoc opus, hic labor. . .

[1] Sed omissa subtili investigatione, dicendum est breviter, quod finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miseriae, et perducere ad statum felicitatis.

Ohne Zweifel ist für uns, die wir den Zeiten und Ideen Dante's so fern stehen und von denselben durch ungeheure Verwandlungen und Umwälzungen getrennt sind, die künstlerische Form weit wichtiger, als der moral-politische Inhalt seines unsterblichen Werkes. Wir wissen wirklich nur die glänzenden Episoden, die herrlichen Decorationen und die großartige Einfassung zu würdigen; wir möchten uns stets an den wundervollen Rahmen des weiten Gemäldes halten und würden gerne das Wort des Zeuxis wiederholen: „Das Bild, das ist der Vorhang!" Allein abgesehen davon, daß es sich hier darum handelt, uns ein außerordentliches Genie in seiner natürlichen Größe vorzustellen, dasselbe in seine Umgebung und sein wahres Licht zurückzuversetzen, ist es auch gerecht anzuerkennen, daß selten ein Dichter ein moralisches und politisches Thema in diesem Grade zu beleben, ohne Aufhör zu erneuern und mit Leidenschaft zu durchdringen verstanden hat. Diesen Zustand des Elends der Christenheit läßt uns der begeisterte Sänger schauen in einer unendlichen Mannigfaltigkeit, unter den überraschendsten Gesichtspunkten, in seinem zerfressenden und auflösenden Wirken gegenüber Allem, was das Gute, Wahre und Schöne unter unserem Himmel ist, um stets bei dem nämlichen Schluß und bei der nämlichen Lehre anzulangen, daß die Erde der Anarchie ausgeliefert und daß die menschliche Familie vom Weg abgeirrt sei:

> Pensa che in terra non è chi governi;
> Onde si svia l'umana famiglia.[1]

---

[1] Denk', daß auf Erden nicht ist, der regieret;
Drob so vom Weg irrt das Geschlecht der Menschen.
(Paradiso XXVII, 140—141.)

Erinnern Sie sich nur, ich bitte Sie, an jene zahllosen, feurigen Terzinen über den Haß und die Habgier, welche die Herzen übermannt haben, jene machtvoll klingenden Verfluchungen gegen die gottlosen Kriege unter Völkern desselben Christus, gegen die Spaltungen und Entzweiungen, „welche Diejenigen, die eine und dieselbe Mauer, ein und derselbe Graben umschließt, einander auffressen lassen“.[1] An dieser und jener Stelle zögert der Dichter nicht, eine christliche Version des traurigen Non curae deis von Tacitus zu geben: er fragt, ob Derjenige, der für uns auf der Erde gekreuzigt wurde, „für immer anderswo hin sein gerechtes Auge gewandt“, und er kommt stets wieder auf sein Porro unum necessarium zurück, auf die für den Cäsar unabweisliche Nothwendigkeit, „sich in den Sattel zu schwingen und seinen Sporn dem wild gewordenen Rosse zu fühlen zu geben“.[2] Das Heil ist nur um diesen Preis zu erlangen, aber um diesen, glaubt er, sei es nicht zu verfehlen, sei es unmittelbar nahe. Man hat mitunter wirklich den Eindruck, daß es nur von einem Cäsar abhängen würde, für immer die Pforten der Hölle zu erschließen, das Uebel von der Oberfläche der Erde zu vertilgen, die arme menschliche Natur von Grund aus zu ändern. Sonderbar! Dieser Anbeter und Lobredner der Vergangenheit, dieser Mann der Reaction und Restauration, wie wir ihn heute nennen würden, läßt sich von seinem Ungestüm einmal hinreißen, jene Doctrin von gar zweifelhafter Orthodoxie, die der modernen Demokratie so

[1] Purgatorio VI, 82—84.
[2] Purgatorio VI passim.

theuer ist, die Doctrin Rousseau's zu verkünden, daß die menschliche Natur gut an sich und nur durch die Regierungen verdorben worden sei:

> Ben puoi veder che la mala condotta
> È la cagion che il mondo ha fatto reo,
> E non natura che in voi sia corrotta![1]

Und unter den schlechten Regierungen, welche die menschliche Natur verdorben haben, klagt Dante in erster Linie die Regierung der Päpste an... Dem heiligen Stuhle mit unerschütterlicher Treue in allen Dingen des Glaubens ergeben, beflissen, immer laut und nachdrücklich die göttliche Einrichtung des Papstthums anzuerkennen, verdammt er mit um so größerer Heftigkeit die Politik der römischen Curie gegenüber jener anderen, nach seiner Ansicht gleichfalls göttlichen Einrichtung: dem Kaiserthum. Diese Politik, glaubt er, sei es, die, indem sie in den Kampf gegen die Kaiser eintrat, überall den Geist der Empörung angefacht, die Fürsten der Erde in ihrem Widerstande gegen ihr höchstes Haupt, den Gesalbten des Herrn, ermuthigt und sogar jene Bürger- und Kaufherrenstädte frech gemacht habe, die, stolz auf ihr Gedeihen und ihre Unordnung, sich weigern, „den harten Nacken unter das heilsame Joch zu beugen". So ist der ungenähte Rock Christi zerrissen und das Menschengeschlecht ein vielköpfiges Ungeheuer geworden. Schmach und Schande! Statt dieselbe Liebe für alle Schafe der Heerde zu haben, die ihnen der Heiland gegeben,

---

[1] So kannst Du sehen: es ist die böse Führung
Die Ursach, die die Welt so sündhaft machte,
Und nicht Natur, die so in euch verderbt wär.
(Purgatorio XVI, 103—105.)

haben die Päpste die einen rechts, die anderen links gestellt; sie haben geduldet, daß die Tiara ein Losungswort für Parteien, daß die ihnen vom Apostelfürsten anvertrauten Schlüssel als Abzeichen auf den Bannern im Kampfe gegen Getaufte getragen wurden. . .

Marchese Arrigo.

Non fu nostra intenzion ch' a destra mano
De' nostri successor parte sedesse,
Parte dall' altra, del popol cristiano;

Nè che le chiavi, che mi fur concesse
Divenisser segnacolo in vessillo,
Che contra i battezzati combattesse . . .[1]

Abbate Dom Felipe.

Und im Jahre 1848 hat man unserem ehrwürdigen Pius IX. ein Verbrechen daraus gemacht, daß er fast in denselben Ausdrücken wie Dante erklärt hatte, er könne, als Vater aller Christen, seine Unterthanen nicht ausschicken, um die Oesterreicher zu bekämpfen, welche die nämliche Taufe empfangen haben. O Politik, wie viele Comödien spielt man in deinem Namen! . .

---

[1] Nicht war es unser Wille, daß zur Rechten
Unsrer Nachfolger säß' das eine Theil nur
Des Christenvolks, das andere zur Linken:
Noch daß die mir vordem verliehnen Schlüssel
Ein Zeichen würden auf den Kriegesfahnen,
Die wider die Getauften in den Streit ziehn.
(Paradiso XXVII, 46—51.)

Fürst Silvio.

Den Ursprung dieser „Verwirrung der Welt“ führt unser Dichter bis in's vierte Jahrhundert zurück: er entdeckt ihn in der Verpflanzung des Sitzes des Reiches nach Byzanz, einer Maßregel, die er sonderbarerweise einem unüberlegten Entgegenkommen Constantins des Großen gegen die Päpste zuschreibt. „Dem Hirten weichend, machte er sich zum Griechen: die Absicht war gut, aber sehr böse die Frucht.“ [1] Die Frucht war die Einmischung des heiligen Stuhles in die Staatsangelegenheiten, die Herrschaft, die er in der weltlichen Ordnung ausüben wollte, die Leidenschaft, die sich der Kirche bemächtigte, zu befehlen, zu besitzen und sich zu bereichern. Alighieri fragt sich nicht, ob diese Entwickelung nicht eine geschichtliche Nothwendigkeit und im Ganzen eine ungeheuere Wohlthat für die Menschheit war; ob nicht etwas Heilsames und wirklich Providentielles in jenem Einflusse lag, der einer rein moralischen und geistlichen Gewalt übertragen wurde inmitten eines Europa, das von Barbarenvölkern überschwemmt war, die bis dahin nur den Cultus der Macht und der Befriedigung ihrer Genuß- und Zerstörungstriebe gekannt hatten. Er fragt sich nicht, ob das Werk des Friedens auf der Erde während Jahrhunderten nicht weit mehr die Arbeit der Päpste als diejenige der Nachfolger Karls des Großen gewesen; ob unter seinen eigenen Augen, noch 1307, und trotz der „babylonischen Gefangenschaft“ der Kirche, es nicht Clemens V. vorbehalten war, zu Poitiers die erbitterten

[1] Paradiso XX, 56—57.

Kämpfe der Grafen von Foix und der Grafen von Armagnac beizulegen, die schwebenden Angelegenheiten zwischen Frankreich und Flandern zu ordnen und, wenigstens für einige Zeit, die Erbfolgefrage in Ungarn zu beendigen. Seine Theorie ist einmal fertig gezimmert und er spinnt sich eine Weltgeschichte ganz zu ihren Gunsten aus. Ehemals, sagt er, als Rom dem Wohl der Menschheit lebte, hatte es zwei Sonnen, welche die beiden Wege beleuchteten, den Weg der Welt hienieden und den Gottes. Aber seitdem von den beiden Lichtern das eine ausgelöscht und dem Krummstab das Schwert zugetheilt worden, seit jenem Zeitpunkt geht Alles dem Verfall entgegen. Dadurch, daß sie die zwei Gewalten in sich vermengt hat, sinkt die Kirche immer tiefer in's Verderben. . .

Marchese Arrigo.

Soleva Roma, che il buon mondo feo,
Duo Soli aver, che l' una e l' altra strada
Facèn vedere, e del mondo e di Deo.

L' un l' altro ha spento; ed è giunta la spada
Col pasturale; e l' uno e l' altro insieme
Per viva forza mal convien che vada . . .

Di' oggimai che la Chiesa di Roma,
Per confondere in sè duo reggimenti,
Cade nel fango, e sè brutta e la soma.[1]

---

[1] Sonst hatte Rom, als es die Welt gebessert,
Zween Sonnen, welche die wie jene Straße
Erhellten, die der Welt und jene Gottes.
Verlöscht hat ein' die andre, und das Schwert ist
Gelangt zum Hirtenstab, so muß das eine
Gewaltsam übel fahren mit dem andern . . .

Fürst Silvio.

Aber seine bittersten Klagen, seine furchtbarsten Vorwürfe, seine blutigsten Schmähungen bewahrt Alighieri für das Haus Frankreich auf, für die Abkömmlinge jenes Capet, aus dem er den „Sohn eines Fleischers" macht. Ihnen Allen, meine Herren, ist im Geiste der zwanzigste Gesang des Purgatorio gegenwärtig, welcher die Geschichte der Fürsten der dritten Dynastie Frankreichs enthält: So lange diese Fürsten noch nicht die Provence erworben hatten, meint Dante, waren sie machtlos, aber auch unschädlich. Von da an begann ihr unaufhörliches Werk der Gewalt und des Raubes. Sie legten nacheinander die Hand auf Ponthieu, auf die Normandie und die Gascogne, unter den lügenhaftesten Vorwänden — ja gar „aus Buße! .." Diese Worte: „aus Buße" — per ammenda — kommen dreimal als unveränderlicher und sardonischer Reim in der einen und derselben Terzine vor. „Aus Buße" hat Karl von Anjou Konradin getödtet; „aus Buße" hat er den heiligen Thomas in den Himmel befördert — denn der Dichter greift gierig nach einer abgeschmackten Ueberlieferung, nach welcher der Anjou den großen Verfasser der „Summa" hätte vergiften lassen. Ein anderer Karl zieht in Florenz ein, „ohne Waffen, nur mit der Lanze des Judas," um den Leib der Stadt zu durchbohren. Wieder ein anderer Karl, Seegefangener, verhandelt seine Tochter als Sklavin; „der

Sag' Allen jetzo, daß die Kirche Roma's
Dadurch, daß zween Herrschaften sie vereinigt,
In Koth versinkt, sich und die Last besudelnd.
(Purgatorio XVI, 106—111 und 127—129.)

Seeräuber verkauft wenigstens nur Diejenigen, die ihm fremd sind". So dauert die Diatribe fort, um in dem Verbrechen von Anagni und in der gottesschänderischen Ermordung der Templer zu gipfeln.

Marchese Arrigo.

I' fui radice della malla pianta,
Che la terra cristiana tutta aduggia
Sì, che buon frutto rado se ne schianta...

Chiamato fui di là Ugo Ciapetta:
Di me son nati i Filippi e i Luigi,
Per cui novellamente è Francia retta...

Mentre che la gran dote provenzale
Al sangue mio non tolse la vergogna,
Poco valea, ma pur non facea male.

Lì cominciò con forza e con menzogna
La sua rapina; e poscia, per ammenda,
Ponti, e Normandia prese, e Guascogna.

Carlo venne in Italia, e per ammenda,
Vittima fe' di Curradino; e poi
Ripinse al ciel Tommaso, per ammenda.

Tempo vegg' io non molto dopo ancoi
Che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
Per far conoscer meglio e sè e i suoi.

Senz' arme n' esce, e solo con la lancia
Con la qual giostrò Giuda; e quella ponta
Sì, ch' a Fiorenza fa scoppiar la pancia...

L' altro, che già uscì preso di nave,
Veggio vender sua figlia, e patteggiarne,
Come fan li corsar dell' altre schiave...[1]

---

[1] Ich war die Wurzel jener übeln Pflanze,
Die alle Christenlande hat verfinstert,
So daß man gute Frucht nur selten pflückt...

Fürst Silvio.

Michelet sagt sehr richtig von diesen wüthenden Terzinen, sie seien „die Klage der alten sterbenden Welt über die häßliche junge, die ihr nachfolgt".[1] In der That hat der fanatische Theoretiker des christlichen Kosmopolitismus mit dem Scharfblicke des Hasses dort, an den Ufern der Seine „die Wurzel der Giftpflanze erkannt, welche die ganze Erde verdüsterte"; er hat dort den fruchtbaren Versuch eines unabhängigen, centralisirten, in sich geeinigten Organismus erkannt, das glänzende und gefährliche Beispiel einer neuen, mit der Welt-

Genennet ward ich jenseits Hugo Capet,
Entstammt sind mir die Philippe, die Louis,
Durch die in neuer Zeit Frankreich regiert wird. . .
So lang die große provençal'sche Mitgift
Noch nicht die Schande genommen meinem Blute,
Galt wenig es, nur that es doch nicht übel;
Da fing es an, so mit Gewalt als Lüge,
Sein frevelnd Rauben, und darauf als Buße
Nahm Ponti, Normandie es und Gascogne.
Carl kam nun nach Italien, und als Buße
Macht' er aus Conradin ein Opfer, weiter
Sandt' er zum Himmel auch Thomas als Buße.
Ich sehe eine Zeit, nicht lang nach heute,
Die einen andern Carl aus Frankreich ziehet,
Daß besser man ihn kenne und die Seinen:
Ohn' Waffen zieht er aus, nur mit der Lanze,
Mit der einst Judas focht, und diese stemmt er,
Daß er damit Florenz den Leib zerspaltet. . .
Den Andern, der gefangen aus dem Schiff kam,
Sah seine Tochter ich verkaufen und drum feilschen,
Wie die Piraten thun mit andern Sklaven.
(Purgatorio XX, 43—81.)

[1] Histoire de France, T. III, chap. 2, Anf.

monarchie unverträglichen Ordnung der Dinge. Man muß es zugeben: das von den Königen des Hauses Capet verfolgte Werk war vom Anfang an der Gegensatz, die mehr oder weniger bewußte, mehr oder weniger eingestandene, aber ununterbrochene und beharrliche Verneinung des heiligen römischen Reichs. Ein solches Werk durfte keine Gnade vor Alighieri finden, selbst wenn er es in den Händen eines heiligen Ludwig gesehen hätte: in den Händen Philipps des Schönen erschien es ihm geradezu satanisch. Wir selbst, — trotz aller unserer Ideen über das geschichtliche Verhängniß, über den unaufhaltsamen Gang des Fortschrittes, — haben wir denn nicht heute noch einige Mühe, uns mit jenem „Legisten im Harnisch", mit dem eisengerüsteten Procurator, mit dem blutdürstigen Fiscal zu versöhnen, welcher der Enkel des heiligen Ludwig war, ebenso wie mit seiner furchtbaren Umgebung von „Rittern der Gesetze" — chevaliers ès lois — wie sich die Marigni, Plaisian und Nogaret nannten? Wenn es wahr ist, daß Philipp der Schöne „endgiltig auf den Trümmern des alten Rechtes den Staatsbegriff, die unumschränkte Gewalt des Herrschers, die transscendente Immoralität der Politik aufgerichtet hat",[1] so kann man nur das Genie des ghibellinischen Dichters bewundern, welches alsbald das seinem Ideal todfeindliche Princip herausfand und in den Sternen zu lesen wußte, daß dieses jenem den Untergang bereiten werde: Ceci tuera cela.

Durch Hugo Capet selbst, ihren Ahn, läßt Dante jene heftige Anklage gegen „die Philipp und Ludwig, die neuerdings

[1] S. Renan's Studie über Nogaret, Revue des Deux Mondes. 1872 15. März.

Frankreich regieren", aussprechen, wie er in den berühmten, dem Apostelfürsten im Paradies geliehenen Worten seine Hauptbeschwerden gegen die unwürdigen Nachfolger Petri, die „Usurpatoren des heiligen Stuhls", zusammenfaßt.[1] Aber simonistische Päpste und heuchlerische Capetinger — meint Dante — mögen sich noch so eng verbinden und schmählich verkuppeln — puttaneggiar [2] — sie werden doch nicht gegen den kaiserlichen Adler aufkommen, „dessen Klauen viel stärkeren Löwen schon das Vließ entrissen". [3] Man möge doch niemals glauben, „daß Gott sein Adlerswappen gegen die Lilien eintauschen würde": mit dieser zuversichtlichen Mahnung schließt der glänzende Panegyrikus auf das römische Reich, den Dante absichtsvoll dem Kaiser Justinian in den Mund gelegt hat, [4] dem Verfasser jenes Corpus Juris, welches das Siegel auf die hehre Arbeit drückte, — alto lavoro — auf die Jahrhunderte lange Arbeit des Senatus populusque: die Ausbildung des Rechtes!

Nach so vielen andern Strophen der „heiligen Dichtung", die immer dieselbe unveränderliche Lehre wiederspiegeln, schärft uns die bedeutsame Rede des Kaisers Justinian nochmals alle Dante'schen Ideen über das römische Reich ein: über seine wunderbaren Anfänge, seine großartigen Bestimmungen, seine legitime ununterbrochene Fortsetzung von Aeneas bis zu den Hohenstaufen. Im Grunde wird in dieser Beziehung hier, wie überall sonst in den ähnlichen Terzinen

[1] Paradiso XXVII, besonders 22—27.
[2] Inferno XIX, 108; auch Purgatorio XXXII, 148—160.
[3] Paradiso VI, 107—108.
[4] Paradiso VI, passim.

der Divina Commedia Nichts vorgebracht, was nicht schon in der Schrift De Monarchia ausführlich dargelegt worden: nur daß hier dem wunderlichen System durch die Poesie ein Glanz verliehen wird, den ihm die scholastische Beweisführung des prosaischen Tractats nicht hatte geben können. Dieser beständige Parallelismus des Alterthums und des Christenthums, dieser allgemeine Synkretismus der profanen und heiligen Geschichte überwältigt schließlich Ihren Geist und macht Ihnen die unbegreifliche Fiction fast annehmbar. Der politische Glaube des begeisterten Dichters hat ganz ebenso wie sein religiöser sein Altes und sein Neues Testament; die Römer sind für ihn in der weltlichen, was die Juden in der geistlichen Ordnung sind: das auserwählte Volk, das Volk Gottes. Daher seine Strenge gegen alle Diejenigen, welche Feinde Roms, selbst des fabelhaften Roms waren: gegen die Helden der Ilias, wie Ulysses oder Diomedes, die Troja, die Vaterstadt des Aeneas, zerstört haben; daher sein Zorn gegen Hannibal und seine „Araber“, gegen Brutus und Cassius insbesondere, die Mörder Cäsars, die größten aller Verräther, deren Verbrechen und Strafe er mit denjenigen des Judas zusammenstellt. Daher endlich seine Begeisterung, seine Verehrung für Virgil, den erhabenen Sänger des Ruhms und der Größe des Volk-Königs und des Kaiserreichs, den inspirirten Dichter, der das prophetische Wort aussprach:

Tu regere imperio populos, Romane, memento!

Wenn wir nunmehr zu den drei Reden, von denen eben gesprochen wurde, — den Reden von Hugo Capet, Kaiser

Justinian und dem Apostelfürsten — schließlich noch diejenige Cacciaguida's fügen wollten, so würden wir, glaube ich, das ganze politische und sociale System Alighieri's — in seinen wesentlichsten Zügen zusammengefaßt und in die prachtvollste der Sprachen gekleidet, — vor uns haben. Die Figur Cacciaguida's, eines Vorfahrs des Dichters, eines Ritters, der im heiligen Lande gegen 1147 gestorben, füllt beinahe vier Gesänge des Paradiso aus,[1] und schon die bloße Erwägung des Umfanges dieser Episode muß uns bestimmen, uns daraus noch etwas Anderes zu merken, als die berühmten Verse über das Elend der Verbannung, oder die Empfehlung, nichts von der „wunderbaren Vision" zu verschweigen und „diejenigen sich kratzen zu lassen, die den Ausschlag haben".

Tutta tua vision fa manifesta,
E lascia pur grattar dov'è la rogna![2]

Diese Episode ist in der That eine unvergleichliche und rückhaltlose Apotheose der Vergangenheit; die Beschwörung eines Zeugen und Vertreters der alten Zeiten dient dem ghibellinischen Sänger als Anlaß, mit den schärfsten Pfeilen seines Spottes die demokratische Entwicklung der späteren Generationen zu verfolgen. Dante ist Aristokrat in der strengsten Bedeutung des Wortes, und nichts ist in dieser Beziehung bezeichnender als der Ausruf, der sich ihm beim Anblicke seines Ahns im Paradies entringt: „O Adel des Blutes, was ist zu verwundern, daß die Menschen da unten auf der Erde so

[1] Gesang XV—XVIII.
[2] Paradiso XVII, 127—128.

stolz darauf sind, da ich bis im Himmel den Stolz darauf gefühlt habe?" Er fügt allerdings hinzu — was jeder verständige Aristokrat hinzuzufügen sich beeilen wird — „daß der Adel ein Mantel ist, der sehr rasch zu kurz wird und dessen Saum die Zeit mit ihrer Scheere beschneidet, wenn man seinen Stoff nicht täglich zu vermehren sorgt". Aber er betrachtet doch jede Befleckung des Blutes, jede Mißheirat als eine Ursache des Verderbens und des Untergangs nicht blos für die Familien, sondern sogar für das Gemeinwesen:

> Sempre la confusion delle persone
> Principio fu del mal della cittade,
> Come del corpo il cibo che s'appone.[1]

Schon an einer früheren Stelle des Inferno[2] hatte er als die Quelle des Unglücks seiner Vaterstadt Florenz bezeichnet die Mischung der alten Eingebornen römischer Herkunft „mit dem Volk, dem boshaft undankbaren, das niederstieg von Fiesole vor Alters, und noch etwas vom Berg hat und vom Felsen; so geht die süße Feige unter wilden Sorbi's zu Grunde". Hier, in der Rede, die er Cacciaguida halten läßt,[3] kommt er auf die Uebelstände und das Unheil der gemischten Bevölkerung, — cittadinanza mista — zurück. Die Stadt, die einst „rein war bis zum letzten ihrer Handwerker, erträgt jetzt den übeln Geruch der vom Land hereingezogenen Bauerjungen mit ihren, von Habgier geschärften Augen". Wie gern würde er alle

---

[1] Es war die Volksvermischung ja von jeher
Der Anfang von der Bürgerschaft Verderben,
Gleichwie im Leib' die ungehör'ge Speise.
(Paradiso XVI, 67—69.)

[2] Inferno XV, 61—78.

[3] Paradiso XV—XVII, passim.

diese „Wechsler und Krämer“ nach Montemurlo, nach Acona, Valdigrieve, Simifonti zurückschicken, „wo ihre Großväter nichts als Bettler gewesen!“ Wie sein Zorn grollt gegen das Emporkömmlings-Volk, „eine unverschämte Menschenart, die zum Drachen wird hinter jedem Flüchtling, aber lammfromm ist vor Jedem, der ihr die Zähne oder nur den Beutel zeigt!“ Er zählt behaglich, ausführlich die alten adeligen Familien auf, die groß und mächtig in der Gemeinde waren zur Zeit seines Vorfahrs, — einer glücklichen und gesegneten Zeit, wo die Stadt den Ponte Vecchio und das Battisterio zur Grenze und nur den fünften Theil der gegenwärtigen Bevölkerung hatte! Gewiß verdunkelte die Ansicht von Uccellatojo damals nicht die römische vom Monte Mario durch ihren Glanz, und man kannte nicht jene Paläste, die leer scheinen, weil sie so groß sind, noch die Belsazars, die zu zeigen suchen, was Alles in so großen Sälen vor sich gehen darf. Bescheiden waren die Vermögen, einfach der Schmuck der Frauen, und dieses und jenes Haupt eines berühmten Hauses begnügte sich mit einem Leder-Anzuge; aber eine galante Matrone und ein Geschäfts- und Intriguen-Mensch waren auch damals nicht weniger ungewöhnliche Erscheinungen, als dies heute eine Cornelia und ein Cincinnatus wären... Nehmen Sie, meine Herrn, jene vier Gesänge voll wunderbarer Poesie wieder vor, in denen der Ton eines Jesaias und der eines Juvenal ohne Aufhör und ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen mit einander abwechseln; aber lesen Sie auch zugleich daneben als nützlichen, unentbehrlichen Commentar das Capitel, das ein Landsmann, ein Zeitgenosse unseres Dichters der Schilderung des damaligen Florenz gewidmet hat. „Das damalige

Florenz," erzählt uns Giovanni Villani,[1] „besaß achtzig Banken, welche den Credit der ganzen Welt centralisirten und die Anleihen aller Staaten Europas betrieben; die Tuchindustrie allein beschäftigte daselbst zweihundert Fabriken und dreißigtausend Arbeiter; das Jahreseinkommen der Republik betrug dreihunderttausend Goldgulden." Macaulay bemerkt irgendwo[2], daß dieses Einkommen dasjenige weit übertraf, das England und Irland zusammen dreihundert Jahre später der Königin Elisabeth liefern konnten. Und solchen fürstlichen Kaufleuten und königlichen Wechslern predigte der Urenkel Cacciaguida's die Rückkehr zu dem Lederkleide der Berti, Nerli und del Vecchio! . . .

Die Rückkehr überall und in Allem zu den Grundsätzen, Einrichtungen und Sitten der Vergangenheit; eine stark organisirte Aristokratie, mit der Oberhoheit über die Städte, und diese Städte selbst das Zuströmen, die Berührung der rohen Landbewohner streng abwehrend; die Fürstenthümer, die Republiken ihre rechtmäßigen Autoritäten und die bestehenden Grenzen achtend; vor Allem nichts von jenen Vereinigungen verschiedener Länder zu centralisirten und geschlossenen Königreichen, nichts von jenen „nationalen Agglomerationen", wie wir heute sagen würden, nichts von einer in ein „vielköpfiges Ungeheuer" verwandelten Christenheit; die Welt in der zeitlichen Ordnung einem einzigen höchsten Oberhaupte, einem Kaiser, einem großen Rechtsprecher unterworfen, „der um so gerechter und unparteiischer ist, als er, im

[1] Istorie Fiorentine XI, 91 ff.

[2] In seinem Essay über Macchiavell.

Besitze von Allem, nichts zu begehren hat"[1] — dies ist das politische und sociale Ideal Alighieri's am Ende des Mittelalters und an der Schwelle der modernen Zeit. War jemals ein Mann von Genie in vollständigerem Gegensatze zu den Bestrebungen, Tendenzen und der ganzen Arbeit seiner Epoche? Gab es jemals einen Epimetheus, der „mehr nach rückwärts dachte"?... Und doch, wie unrecht würden wir thun, wenn wir uns nur an die von der Zeit überholte, chimärische Seite des Systems halten und nicht den schönen und edeln Gefühlen, welche dasselbe inspirirt hatten, Rechnung tragen wollten! O, ich bitte, vergessen wir nicht, daß die Utopie hier ihre Quelle in einem hohen und edeln Gedanken hatte, und daß der Wahn, der Traum durch die gute Pforte gekommen war, um mit Homer zu sprechen, — durch die große Pforte, die zur ganzen Menschheit führt! Die Einheit des Menschengeschlechts, die Zusammengehörigkeit der großen christlichen Familie, „der Friede, die Gerechtigkeit und die Freiheit auf Erden," das ist es, was Alighieri mit der Wiederherstellung des heiligen römischen Reiches zu erlangen suchte. Gewiß, er hat sich über das Mittel getäuscht, aber das Ziel war erhaben, ewig wahr, würdig, eine solche Seele zu entflammen ... Zweihundert Jahre nach Dante, in der nämlichen, an außerordentlichen Genies so fruchtbaren Stadt Florenz wird ein Mann erstehen, welcher noch heute für uns ein erschreckendes Räthsel bleibt:

Colui ch' a tutto il mondo fe paura,[2]

---

[1] De Monarchia I, cap. 2.

[2] Der, welcher ein Schrecken ist dem Weltall.
(Paradiso XI, 69.)

und der seinerseits der Welt ebenfalls ein politisches Ideal bieten wird, ein Ideal, das sich die Jahrhunderte überliefern werden. Auch er wird die Idee des Staates vergöttlichen; aber dieser Staat wird nichts mit Ehre und Tugend zu thun haben. Auch er wird die alten Römer preisen, aber nicht um ihrer angeblichen Uneigennützigkeit und ihrer wohlgemeinten Vormundschaft willen, sondern wegen ihrer Rücksichtslosigkeit, ihrer Härte, ihres unversöhnlichen Eroberer- und Herrschersinnes. Die Einheit des Menschengeschlechts, die Zusammengehörigkeit der christlichen Familie werden ihm lose und sinnlose Worte scheinen, und er wird den Krieg Aller gegen Alle verkünden. Er wird nicht einen kaiserlichen Adler, sondern einen Fuchs und Löwen (volpe e leone) vereinigt in der Person eines glücklichen Tyrannen herbei wünschen; er wird von diesem Messias nicht Frieden, noch Gerechtigkeit, noch Freiheit, er wird von ihm nur den Erfolg verlangen, und sein Cäsar wird Cäsar Borgia sein! .. Im Namen der Würde des menschlichen Geistes, zur Ehre des italienischen Namens müssen wir uns Glück wünschen, an die „Monarchie" Dante's erinnern zu können, sobald vom „Fürsten" des Macchiavell die Rede ist. . .

Marchese Arrigo.

Chè dove l'argomento della mente
S' aggiugne al mal volere ed alla possa,
Nessun riparo vi può far la gente.[1]

---

[1] Denn da, wo sich die Urtheilskraft des Geistes
Dem bösen Willen und der Macht vereinet,
Kann keinen Damm die Menschheit gegenstellen.
(Inferno XXXI, 55—57.)

Fürst Silvio.

Aber bekennen müssen wir es trotzdem, daß das politische Ideal Alighieri's eine der trügerischesten Illusionen war, die je einen Geist berückt, und daß dieser Wahn mit seinem seltsamen Schatten auf der ganzen „heiligen Dichtung" lastet; er drückt ihr den Stempel unsagbarer Trauer und ergreifenden Schmerzes auf. Die Anhänglichkeit an eine verschwundene Vergangenheit und eine zusammengestürzte Welt ist nicht Dante allein auf dem Gebiete der schöpferischen Phantasie eigen; man kann sagen, daß dieses Gefühl die gewöhnliche Inspiration der meisten Dichter war, die unsterbliche Werke hinterlassen haben. Denn erst in unseren Tagen, in diesem Jahrhundert ungeheuerlicher Selbstgefälligkeit, ist es den Söhnen Apollo's eingefallen, sich als Propheten und Seher aufzuspielen, als heilige Johannes, als Verkündiger ich weiß nicht welches neuen Reiches Gottes oder des Satans: dies war nicht der Anspruch eines Homer, eines Aeschylos, eines Sophokles, eines Virgil, eines Tasso, Shakespeare oder Goethe: Jeder von ihnen war vielmehr ein laudator temporis acti. Aber Alighieri beschränkt sich nicht darauf, eine versunkene Ordnung der Dinge zu preisen und mit seiner Klage zu feiern; er begnügt sich nicht, dieselbe mit seinem Gesang zu begleiten und mit dem ganzen Zauber seiner Kunst zu umgeben: er glaubt an die Fortdauer, an die wirkliche Gegenwart, an die Ewigkeit des Systems. Dieses System ist für ihn der Weg, die Wahrheit und das Leben; alles Andere scheint ihm nur Lug und Trug, eine strafbare Verirrung und „ein neuer Sündenfall Adams".

Er trotzt, er kämpft und er blutet. Er ist nicht der einfache Sänger einer schönen heroischen Vergangenheit, er ist der letzte Kämpfer derselben, der sterbende Gladiator einer zukunftslosen Sache. Ein umgekehrter Simson — und ein nicht weniger blinder Simson — will er gegen das Geschick das wankende Gebäude des Mittelalters stützen, und er umfaßt in krampfhafter Umarmung jene große Säule des Reiches — von all den alten Tempelstützen leider die morschste und hinfälligste. . .

Die Gräfin.

Ach, Fürst Canterani,

. . . . . Tu lasci tal vestigio,
Per quel ch' i' odo, in me, e tanto chiaro,
Che Lete nol può torre nè far bigio.[1]

Nie werde ich den Dante vergessen, der mir heute zum ersten Male geoffenbart wurde. Welches Leben, welches Schaffen und welches Schicksal!

Fürst Silvio.

Und um alle düsteren Tiefen eines so außerordentlichen Schicksales zu ermessen, müssen wir uns schließlich noch erinnern, daß der glühendste, der überzeugteste Vertheidiger der Vergangenheit trotz alledem und besonders sich selbst zum Trotz der mächtigste Arbeiter, der kräftigste Förderer der

[1] . . . Durch das was ich vernehme,
Lässest du solche Spur in mir, so leuchtend,
Daß Lethe sie nicht rauben kann noch trüben.
(Purgatorio XXVI, 106—108.)

modernen Civilisation wurde; daß der Jeremias des Mittelalters zugleich das erste Genie der Renaissance gewesen ist. Ein Epimetheus des vierzehnten Jahrhunderts, hatte auch er aus den Händen seiner Pandora — aus den Händen seiner Muse — einen geheimnißvollen Schatz: und aus diesem Schatze stiegen Mächte empor — Ideen — welche die alte Welt eben unterwühlen und zerstören sollten, der er ewige Treue geschworen, die Welt, welche seinen ganzen Glauben und seine ganze Liebe besaß!

Ist es denn nicht schon äußerst merkwürdig, zu sehen, wie dieser Kosmopolit, dieser Gegner aller Individualitäten, aller nationalen Einheiten doch mit rührendem Eifer daran arbeitet, uns ein nationales Idiom zu bilden, die vierzehn Dialecte der Halbinsel zu einem einzigen edlen und schönen Typus zu vereinigen? Im Convito macht er noch dem Vorurtheil der Zeit Zugeständnisse und bestreitet nicht die Ueberlegenheit des Lateins über jede Volkssprache: es ist für ihn „Weizen im Vergleich mit Hafer“.[1] In seinem Buche De vulgari eloquentia erklärt er schon, daß die „vulgäre“, heimische Rede „edler“ weil „natürlicher“ ist, und er findet das Latein „künstlich“.[2] Bei vielen scholastischen Verkehrtheiten und Sonderbarkeiten ist dieses Werk De vulgari eloquentia dennoch — der Verfasser fühlt es und spricht es im Anfange selbst aus[3] — der erste Versuch einer ganz neuen Wissenschaft und enthält viele richtige und für die Zeit überraschende Gesichtspunkte. Schon im vier-

---

[1] Convito I., cap. 6.

[2] De vulgari eloqu. I, cap. 1.

[3] De vulgari eloqu. I, cap. 1.— Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentiae doctrina, quicquam inveniamus tractasse . . .

zehnten Jahrhundert erkennt Dante z. B. dem Französischen große Eignung für die Prosa zu; er verlangt ferner ganz richtig die Trennung des Oc, des Oil und des Si, die individuelle Entwickelung des Spanischen, Französischen und Italienischen. Er wollte keine „vielköpfige" Christenheit, aber er gestattet, er wünscht eine vielzüngige!

Daher mag ich auch nie daran glauben, Dante habe ursprünglich daran gedacht, die Divina Commedia in lateinischer Sprache zu verfassen, obgleich Boccaccio diese Anekdote verbürgt und uns sogar die drei ersten Verse des angeblichen Versuchs hinterlassen hat.[1] Und wenn auch eine solche Absicht wirklich jemals vorhanden war, so wurde sie sehr rasch wieder aufgegeben, und seitdem konnten alle Vorwürfe der Pedanten des Tages, daß „er seiner Muse keinen würdigen Mantel leihe",[2] Dante nicht mehr seinem Entschlusse untreu machen, seine „heilige Dichtung" italienisch zu schreiben. Ein großherziger Entschluß, der uns eine neue Sprache, eine Poesie, ich möchte fast sagen, eine Nationalität geschaffen: nobis hanc patriam peperit! Und darum erzittert bis zur gegenwärtigen Stunde jede italienische Seele beim großen Namen Alighieri's und ruft ihm, gleich Sordello beim Anblicke Virgil's, zu:

---

[1] Ultima regna canam fluido contermina mundo,
Spiritibus quae lata patent, quae praemia solvunt
Pro meritis cuique suis data lege tonantis.

[2] S. das Carmen des Joannes de Virgilio an Dante:
Nec margaritas profliga prodigus apris
Nec preme Castalias indigna veste sorores.
(Opp. min. I, p. 421.)

O gloria de' Latin, . . . per cui
Mostrò ciò che potea la lingua nostra![1]

Erhabene Inconsequenz des Genies, welches einerseits die Weltmonarchie wiederherstellen wollte, und andererseits nicht zögerte, die Weltsprache zu entthronen, eines der mächtigsten, unentbehrlichsten Werkzeuge dieser Monarchie! Denn nicht blos die hohe poetische Inspiration nahm Dante für die Volkssprache in Anspruch, er dachte daran, ihr auch die Wissenschaft zu unterwerfen. Er wagte es, der Scholastik den schweren lateinischen Mantel abzunehmen und die Philosophie selbst, „diese Gattin des Kaisers des Himmels, seine Schwester und seine liebe Tochter,“ in einem einfachen, „vulgären“ Gewande darzustellen; er wagte es, die Geheimnisse der englischen und seraphischen Schule zu enthüllen, den Laien nahe zu bringen, was bis dahin den Stolz und den eifersüchtig überwachten Schatz der geweihten und gelehrten Kaste ausgemacht hatte. Unter der Form eines Commentars zu seinen Canzonen hatte er geplant, im Convito eine wirkliche Encyklopädie alles Wissens seiner Zeit zu geben, und es ist überflüssig, auf die philosophischen Lehren aufmerksam zu machen, die so reichlich in der Göttlichen Comödie ausgestreut sind. Der relative Werth dieser Lehren, das bestreitbare Verdienst dieser Wissenschaft, dürfen uns nicht die edle Absicht verkennen lassen, welche den kühnen Neuerer bei diesem Unternehmen leitete, den Geist des Liberalismus — la pronta liberalità, wie

---

[1] O der Lateiner Ruhm du . . . durch welchen
Gezeiget unsre Sprache, was sie konnte!
(Purgatorio VII, 16—17.)

er selber sagt[1] — der ihn bei alledem beseelte. Man muß im Convito die bittern, zornigen Vorwürfe lesen, die er an die Gelehrten und Pedanten richtet, daß sie das Licht unter den Scheffel stellen, zu ihrem Nutzen die erhabenen Wahrheiten zurückhalten, die Berührung und die Sprache des Volkes vermeiden: in diesem Bedürfniß nach Oeffentlichkeit und Propaganda, in dieser pronta liberalità spürt man schon den belebenden Hauch der Renaissance.

Ist es nicht auch Dante — worauf unser trefflicher Comthur neulich schon im Vorübergehen aufmerksam gemacht — der jene Verbindung der classischen mit der christlichen Welt inaugurirt hat, die später, besonders im sechzehnten Jahrhundert, der große Gedanke der Renaissance wurde? Die Erklärer unseres Dichters waren unermüdlich, die richtige Summe seines Wissens in der alten Literatur genau zu berechnen; sie haben lange und vergeblich die Frage erörtert, ob er Griechisch konnte oder nicht; sie haben sich gefragt, ob dieser und jener römische Schriftsteller ihm aus erster oder zweiter Hand bekannt war; Alle haben sie um die Wette Boccaccio angerufen, der Alighieri als „seinen ersten Führer und seine Leuchte“ in den humanistischen Studien proclamirte. Wir können zum Glücke von ähnlichen Kleinlichkeiten absehen, und es wird genügen, wenn wir daran erinnern, welch ungeheuern Platz in der Oekonomie der Divina Commedia, im ganzen politischen System Dante's und sogar in seinen religiösen Ueberzeugungen — seinen Ideen über das Heil und die Gnade[2]

---

[1] Convito I, cap. 8. Anf.
[2] Vergl. oben S. 180—185.

— das Alterthum einnimmt, um alsbald die wahre Rolle des Bahnbrechers zu erkennen, welche der Florentiner des vierzehnten Jahrhunderts bei der classischen Wiedergeburt unserer Poesie, unserer Kunst und unserer gesammten Civilisation gehabt hat.

Seine Rolle ist auch nicht minder groß in einer anderen und nicht weniger welthistorischen Ideenordnung, welche das Schlachtfeld unserer modernen Gesellschaft geworden ist: ich meine die Frage des Verhältnisses von Staat und Kirche. Wenn man das politische System des Verfassers der „Monarchie" von Allem loslöst, was Illusion und Chimäre daran war, so ist man nicht wenig überrascht, im Grunde eine klare und genaue Doctrin über die Befugnisse und die Unabhängigkeit der bürgerlichen Gewalt gegenüber der religiösen zu finden: die der Kirche gegenüber entschiedenste Inanspruchnahme der souveränen Rechte des Staates in der diesem eigenthümlichen Sphäre. „Es wäre für den Menschen das Schlimmst' auf Erden, kein Bürger zu sein," sagt unser Dichter im Paradiso,[1] — ein bedeutsames Wort, desgleichen man schwerlich bei den Dichtern der vorausgegangenen Jahrhunderte finden wird. Man wird bei ihnen auch ebensowenig eine so umfassende, so bestimmte Theorie über Papstthum und Reich finden, welche unbedingt die vollständige Gleichheit der beiden Gewalten proclamirt, und sie beide aus einem und demselben Punkte, der Gott ist, hervorgehen, „sich abzweigen" läßt.[2] Ich bin, wohl verstanden, weit entfernt, zu behaupten, diese Theorie sei fehlerfrei; es haften ihr an vielen

[1] VIII, 115—16.

[2] A quo (a Deo) velut a puncto bifurcatur Petri Caesarisque potestas. — Epist. V. (Opp. min. III, p. 144.)

Stellen offenbar Parteilichkeit und Uebertreibung an. Und es ist sogar pikant, zu beobachten, daß in Bezug auf die Vorrechte der bürgerlichen Gewalt der ghibellinische Publicist und Dichter genau so raisonnirt wie „die Ritter der Gesetze" Philipps des Schönen, die er so tief verabscheut: auf diesem Gebiete ist er ebenso Neuerer, ja ich möchte sagen Revolutionär, wie nur ein Nogaret oder ein Plaisian.

Aber der entschiedenste Neuerer, der entschiedenste Revolutionär ist vor Allem Alighieri gerade als Mensch, als jene mächtige, stolze und einsame Persönlichkeit, die ihr Wort über alle Dinge der Zeit spricht; die den christlichen Nationen zuruft, daß sie alle den falschen Weg eingeschlagen; die ihre eigenen Theorien, ihre Vorliebe und Abneigung, ihren Haß und ihre Liebe der Welt in's Gesicht sagt, sich zum Richter über die Lebendigen und die Todten, die Parteien und die Einzelnen, die Völker und die Herrscher, die Päpste und die Kaiser macht, Lob und Tadel, Apotheose und Beschimpfung, Hölle und Paradies austheilt — und dies Alles kraft eigener Autorität, kraft der bloßen Souveränetät des Genies! Denn beachten Sie wohl, daß dieser Mann seine Mission nur von sich selber hat: er ist weder Diener des Königs, noch des Gesetzes, noch der Kirche, er ist nur Dichter; er ist nicht Mitglied einer einflußreichen Körperschaft, noch eines religiösen Ordens, noch einer anerkannten und privilegirten Schule; er ist ohne Mandat, ohne Unterstützung, selbst ohne Vaterland, nur ein Verbannter und Ausgestoßener! Es gab im Mittelalter kein Beispiel einer solchen Loslösung der menschlichen Seele von allen Banden der Gemeinschaft und Hierarchie, einer solchen Betonung der Individualität, eines solchen

Aversi fatta parte per se stesso!

„Ihr fragt vielleicht, wer ist Derjenige, der, den plötzlichen Untergang Oza's nicht scheuend, mit seiner Hand die wankende Bundeslade stützen will? Ich bin eines der demüthigsten Schafe der Heerde Christi; aber was ich bin, bin ich von Gottes Gnaden, und der Eifer für das Haus des Herrn verzehrt mich!" So schreibt Dante im Jahre 1314 an die im Conclave zu Carpentras nach dem Tode Clemens' V. vereinigten Cardinäle, denn er tritt mit seinem Worte bei der Papstwahl ein, wie er bei der Weihe eines Kaisers eingetreten und er erhebt seine „vox privata" [1] . . . Alighieri eröffnet den Reigen jener Dichter und Schriftsteller von Ruf, welche von jetzt ab glauben werden, berechtigt und verpflichtet zu einem Urtheil über alle Tagesfragen, die Führer der Völker und die Rathgeber der Fürsten zu sein — gewiß ein sehr gemischter Reigen, in welchem neben den Dante und Milton auch die Aretin und die Arouet zu erblicken sein werden, ein Reigen der denkbar verschiedensten Talente und Charaktere, von welchen aber ohne Unterschied Anspruch gemacht werden wird auf das Homo sum, humani nihil a me alienum. . .

Ergreifendes Verhängniß dieses großen Visionärs des vierzehnten Jahrhunderts, dessen ganzer Glaube der Glaube an die Vergangenheit war, und dessen Werke allesammt Werke der Zukunft sein sollten! Conservativ durch seine Ueberzeugungen, und Neuerer durch sein Genie, hat er die Geister heraufbeschworen, die er zu bannen wünschte, und das

[1] Ausdruck in seinem Schreiben an die Cardinäle (Op. min. III, p. 486 ff.)

Kommen einer Ordnung der Dinge beschleunigt, die er mit allen seinen Instincten verwarf. Die beklagenswerthesten aller Utopisten sind gewiß die Vergangenheits-Utopisten, diejenigen, welche ihr Ideal nach rückwärts setzen und erloschene Jahrhunderte neu beleben wollen; denn sie haben nicht einmal die Ausrede und Aushilfe der andern Träumer, sie können sich nicht auf den Fortschritt, auf den unwiderstehlichen Gang der Zeit berufen, und jede neue Generation bringt ihnen eine neue Widerlegung ihres Glaubens. Nun denn, Dante war zugleich der erhabenste und der tragischeste aller Vergangenheits-Utopisten; er hat mit seinen eigenen Händen an dem Ruin des Systems gearbeitet, das er als das einzig wahre verkündigte, und Alles, selbst die ewige Unsterblichkeit seines Meisterwerkes zeugt von der Nichtigkeit seines Ideals. . .

Kein rauschender Beifall, kein Murmeln der Zustimmung ließ sich in dem Augenblick vernehmen, als Fürst Canterani mit seinem Vortrage zu Ende war: aber ein Blick auf die Anwesenden hätte den Redner vollkommen über den Eindruck beruhigt, den er hervorgebracht hatte. Die Zuhörer waren auf ihren Plätzen geblieben, in sich gekehrt und wie bedrückt von der Last schmerzlicher Betrachtungen, und als Vicomte Gérard endlich das Schweigen brach, sagte er mit einem bei ihm nicht gewöhnlichen Ernste:

„Vergangenheits-Utopisten! — Ach, sind wir dies nicht Alle hier in verschiedenem Maße? Und muß das

tragische Beispiel Alighieri's nicht unseren heutigen Gegnern als eine Bekräftigung ihres Rechtes dienen? Sagen uns diese Herren nicht in allen Tonarten, daß es Wahnsinn sei, gegen das Geschick zu kämpfen und sich dem Zeitgeist zu widersetzen?"

Der Pole.

Darauf, lieber Freund, antworte ich Ihnen mit dem großen Goethe:

Was Ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist.

Daß, nach dem schönen Worte De Maistre's, manchmal die geschmeidige Kette sich verkürzt, die uns Alle an den Thron des höchsten Wesens knüpft, und daß das Erdenrund, wie die Menschheit geheimnißvoll von den Händen des „ewigen Geometers" erschüttert wird, ist das schon ein Grund, um jeden Sturm ein Kataklysma zu nennen und jede Auflehnung als eine Revolution oder gar als eine Offenbarung hinzunehmen? Der Irrthum eines Dante kann für uns nur eine Lehre in der Demuth sein: er darf uns nicht als Vorwand zum Abfalle dienen. In einer Zeit der Erniedrigung der Charaktere und der Verwirrung der Ideen ist es noch das Sicherste, sich an dasjenige zu halten, was die Vergangenheit geheiligt hat: die Ehre bleibt dann wenigstens rein, und schließlich ist es besser, mit den Alighieri zu irren und zu fallen, als mit den Nogaret zu siegen:

Cader tra' buoni è pur di lode degno! [1]

---

[1] Zu fallen mit den Guten, ist doch Lobes werth.
(Dante, Canzone XIX.; Op. min. I, p. 215.)

Der Comthur.

Und sind wir denn nicht schon Vergangenheits-Utopisten, wenn wir an das Schöne, Gute und Wahre denken? Wenn wir von Dante, Michel Angelo oder Raphaël sprechen, in dieser Zeit „von Blut und Eisen",

Mentre che 'l danno e la vergogna dura?. . . [1]

Fürst Silvio.

Sie haben Recht, verehrter Freund; gerade in Zeiten, wie die unserigen, muß man an seinen großen oder kleinen Utopien festhalten. Dabei, Frau Gräfin, fällt mir ein: Wann beginnen wir mit dem Griechischen? . . .

[1] So lange Schmach und bittrer Jammer währen.
(Michel Angelo's Epigramm auf seiner „Nacht".)

Ende.

Inhalt.

Ch. Reißer & M. Werthner, Wien.